

خصائص الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين في الصناعة السينمائية بأوربا

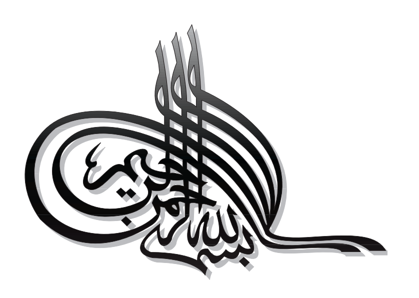
أفلام الرسوم المتحركة في فرنسا نموذجاً

أ. أمين صوصي علوي

منشورات المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة - إيسيسكو - 1433هـ/2011م

رقم الإيداع القانوني : 2011/MO3281
ردمك 3-536-26-9981-978

التصفيف والتوضيب والسحب في الإيسيسكو
الرباط ـ المملكة المغربية



الفهرس

تقديم

لظاهرة صنع صورة نمطية مسيئة للإسلام والمسلمين وترويجها في الغرب، جذور تاريخية وفكرية امتدت لقرون عديدة، ابتداءًا من المرحلة الصليبية خلال القرون الوسطى، ومروراً بالمرحلة الاستشراقية وانتهاءًا إلى العصر الحاضر. ولقد استأثرت بهذه الظاهرة السلبية في السنوات الأخيرة، وسائل الإعلام الغربية، وفي مقدمتها التلفاز والسينما، حيث تم نقل مواقف التشويه والإساءة والطعن والتحريف والتزييف من بطون الكتب والموسوعات ودوائر المعارف والدراسات الاستشراقية، إلى برامج تلفزيونية وأفلام سينمائية وأفلام الرسوم المتحركة، فأصبحت تلك الصور النمطية المشينة عن الإسلام والمسيئة للمسلمين، واسعة الانتشار لدى الرأي العام الغربي بعد أن كانت متداولة في أوساط النخب الثقافية والأوساط الأكاديمية.

وحيث إن المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة معنية بتصحيح المعلومات عن صورة الإسلام والحضارة الإسلامية في الإعلام الغربي، ووعياً منها بالتحديات والمتطلبات المطروحة في هذا المجال، وإدراكاً منها لضرورة بذل مزيد من الجهد لإبراز المعلومات الصحيحة عن الإسلام وتصحيح صورته والرد على الحملات الإعلامية المسيئة إليه، فإنها عملت على مواصلة جهودها الهادفة إلى تفعيل مقتضيات (**الإطار العام لبرنامج العمل للرد على حملات التشويه الإعلامي للإسلام والحضارة الإسلامية**) من خلال توظيف تقانات المعلومات والاتصال في خدمة التعريف بالإسلام والحضارة الإسلامية، وربط شبكات التواصل مع المؤسسات الإعلامية الدولية، وإنجاز البحوث والدراسات الإعلامية من أجل رصد مظاهر التشويه الإعلامي للإسلام والمسلمين، وإيجاد الحلول العلمية المناسبة للردّ على المغالطات وتفنيدها، وتنوير الرأي العام الإسلامي بمقاصدها السيئة وتوعية الرأي العام الدولي بأهدافها غير البريئة.

وفي هذا السياق، قامت المنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة بإعداد هذه الدراسة حول (**خصائص الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين في الصناعة السينمائية في أوربا : أفلام الرسوم المتحركة في فرنسا نموذجًا**)، والتي تسعى

إلى تحليل بيداغوجيا الكراهية، وقراءة أسباب قابلية الرأي العام الغربي لاستعداء الآخر. كما تبحث هذه الدراسة في منابع التصورات المشوهة عن الإسلام وفي السياقات التي تولدت عنها.

وتهدف الدراسة إلى إبراز المرجعية الفلسفية والتربوية والإعلاميةلبرامج الأطفال في التلفزيون الفرنسي، على سبيل المثال، وتحليل القيم والاتجاهات المضمنة في الرسائل الموجهة إلى الأطفال، ومناقشة الخلاصات والاستنتاجات ذات الصلة بنوعية الصور النمطية المضمنة في البرامج التلفزية الموجهة إلى الأطفال في فرنسا، ودورها في تنشئة هؤلاء الأطفال على الخوف من الإسلام والمسلمين وكره الأجانب واحتقارهم، وتهتم الدراسة باقتراح إجراءات عملية لتغيير الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين.

وقد تضمنت هذه الدراسة مبحثين اثنين رئيسَيْن، تمحور أولهما حول ارتباط الإسلاموفوبيا بصناعة الرأي العام في الغرب نتيجة للتغيير الذي حدث في الخريطة الإيديولوجية في أوربا بعد انهيار الاتحاد السوفياتي السابق، وإشكالية برامج الأطفال في الوسائل السمعية البصرية في فرنسا. بينما تناول المبحث الثاني من هذه الدراسة، شخصية المسلم في الرسوم المتحركة، من خلال تحليل نماذج شهيرة من الإنتاجات السينمائية ذات الصلة. كما اقترحت الدراسة عددًا من التوصيات الإجرائية الكفيلة بمعالجة الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي.

والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة إذ تنشر هذه الدراسة الإعلامية المحكَّمة، تشيد بالجهد العلمي المتميز الذي بذله الخبير الأستاذ أمين صوصي علوي في إعدادها، وتأمل أن يستفيد منها الطلبة والأساتذة والمهتمون بموضوع الصور النمطية عن الإسلام والمسلمين في الإعلام الغربي.

والله الموفق وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الدكتور عبد العزيز بن عثمان التويجري
المدير العام للمنظمة الإسلامية
للتربية والعلوم والثقافة

مقدمة

بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 تساءل الغرب : «لماذا يكرهوننا ؟»[1] والمقصود بضمير الغائب هنا المسلمون. وما هي إلا أيام عقب الصدمة، حتى انطلقت حملات واسعة تزعمها قادة الرأي، من رموز الفكر والدين والسياسة الذين أحيوا طروحات قديمة / جديدة تجعل من الإسلام والمسلمين خطرا وشيكا لا يهدد الدول الغربية وشعوبها فحسب، بل العالم بأسره. وفي هذا السياق يقول عالم اللسانيات الأمريكي نعوم تشومسكي : «من بين المواقف المميزة لوسائل الإعلام الكبيرة وطبقات المثقفين بصفة عامة، قيامها في وقت الأزمات بالانضمام إلى السلطة، وحث الشعب على التحرك لصالح نفس القضية»[2].

لقد وقف العالم الإسلامي ينظر في ذهول أمام سرعة انضمام الرأي العام الغربي إلى تلك الطروحات ليعيد السؤال ذاته معكوسا : «لماذا يكرهوننا ؟»، مما حدا بالمؤسسات والأكاديميين والنخب من كل الأطياف إلى البحث في الأسباب، موغلين في جلد الذات دون نتائج تذكر. في حين لم يلتفت كثير ممن كرسوا دراساتهم لهذه القضية إلى سؤال أهم : «كيف جعلوهم يكرهوننا ؟».

للبحث في هذه الإشكالية المعقدة، تتوجه هذه الدراسة إلى تحليل بيداغوجيا الكراهية، وقراءة أسباب قابلية الرأي العام لاستعداء الآخر، بالرجوع إلى تفكيك الإطار الإيديولوجي والنفسي الذي تشكلت من خلاله مخيلة الجماهير. كما أنها تبحث في منابع تلك التصورات وفي السياقات التي تولدت عنها وفي كيفية استغلالها في تشكيل صور نمطية من الصعب التخلص منها في مراحل متقدمة. كما تقف الدراسة على حدود التفاوت في المواقف التي حكمت علاقة دول الغرب بالعالم الإسلامي للإطلال من خلالها على الخصوصيات التي رشحت فرنسا ـ مجال البحث ـ شعبا وتاريخا أن تكون أكثر احتكاكا بقضايا الإسلام والمسلمين.

---

(1) 11/9، نعوم تشومسكي، ص 150.

(2) نفس المرجع.

الأهداف والمنهجية

إذا كانت الدراسات التي تعرضت لموضوع الإسلاموفوبيا قد اجتهدت في طرح إطاره التاريخي والأنتروبولوجي والنفسي وتأثره بما يعرض إعلامياً، فإن هذه الدراسة تتوجه نحو جانب آخر قلما ينتبه إليه، ويخص الآليات المتبعة في صناعة العدو في مخيلة الجماهير، وهو أكثر تلك الجوانب ارتباطا بالقرن العشرين حيث تم اكتشاف أساليب نفسية وتقنية تعتمدها مؤسسات متخصصة تحت مسميات مثل "العلاقات العامة"، وهو الاسم البديل لمكاتب البرابكاندا سيئة السمعة. وقد اعتمدت الدراسة في ذلك على وسائل متعددة لتحقيق هذا الهدف :

- إبراز خصوصية أبحاث بيرنايز في صناعة الرأي العام الغربي، واعتمادها في المؤسسات الرسمية وغير الرسمية.
- التفريق بين نوعين من الدعاية (Propaganda) : السياسية وهي مباشرة تتغذى على الأزمات. وأخرى اجتماعية طويلة الأمد وأكثر خطورة، لتخفيها وراء الأشكال الثقافية المختلفة وخاصة منها الجانب المتعلق بالتسلية. وقد خصصت هذه الدراسة حيزا كبيرا لهذا النوع من أجل فهم الصلات المعقدة بين الرصيد الثقافي الذي يربط مخيلة الجماهير بالإيديولوجيات المختلفة.
- إبراز المتغيرات الإيديولوجية التي طبعت فترة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر 2001، وانتقالها إلى فرنسا عن طريق مؤسسات المجتمع المدني.
- إظهار العلاقات التي تربط مؤسسات الإعلام المؤثرة داخل فرنسا بقوى المال والسياسة وآثار ذلك على شكل الإنتاج الإعلامي.
- وفي مرحلة أخيرة، تخضع الدراسة عينات من الأفلام التي أسست لإيقونوغرافيا استشراقية للبحث في ما لها من آثار بالغة في التأسيس لصور ذهنية تعلق بمخيلة الأطفال، وترافقهم في مراحلهم العمرية وتشكل لديهم رصيدا ذهنيا مشوشا عليه يسهل استغلاله في ما بعد في حملات الدعاية السياسية المباشرة.

وقد تم انتقاء العينات من أفلام الرسوم المتحركة المطولة لسببين : أولهما كمي وهو حصر الأعمال الفرنسية[1] التي صورت الشرق في هذه العينات. أما السبب الثاني

(1) في هذا الإطار اعتمدت الدراسة في العينات على أفلام فرنسية وعلى أخرى ساهمت فيها فرنسا بنسبة كبيرة سواء على المستوى الفني أو على مستويات أخرى مثل الإنتاج والتوزيع.

فهو نوعي، ويبرره اعتماد هذه الأفلام عالميا كمراجع فنية تركت آثارها ليس على الرسوم المتحركة العالمية فحسب، بل على "السينما الاستشراقية" بشكل عام.

من المثير أيضا توافق تلك العينات مع المراحل الأساسية التي ربطت فرنسا بالعالم الإسلامي، وتبدأ من المرحلة التي كانت فيها فرنسا محتلة لبعض الدول الإسلامية وقد اختير لها فيلم : "مغامرات الأمير أحمد" (1926) Les aventures du prince Ahmed. عبر هذا الفيلم، تظهر الدراسة الدور التقني والفني الذي لعبه في تطوير تقنية خاصة في "فن التحريك"[1]، وفي التأسيس لإيقونوغرافيا مرجعية للشرق في الرسوم المتحركة الغربية.

وتخص المرحلة الثانية فترة الصراع مع الحركات الثورية[2] داخل العالم العربي والإسلامي في فترة الحرب الباردة، بفيلم "علاء الدين والمصباح السحري" (1970) Aladin et la lampe merveilleuse للمخرج الفرنسي جان إيماج Jean Image، باعتباره وثيقة فنية تاريخية ترسم صورة لواقع تعامل السينما الفرنسية مع العالم الإسلامي أيام الحرب الباردة.

أما المرحلة الثالثة والأخيرة، فتمتد من سقوط جدار برلين إلى أيامنا هذه، وتتسم بشدة التوتر بين الغرب والعالم الإسلامي، وتستخدم فيها كل الوسائل الإعلامية والفنية لبث الكراهية والترويج لنظرية "الخطر الأخضر" (الإسلام والمسلمون) وقد اخترنا لهذه المرحلة فيلم المخرج الفرنسي ميشيل أوسلو Michel Ocelot "أزور وأسمر" Azur et Asmar الذي نجح نجاحا فائقا في فرنسا وخارجها، من أوروبا إلى اليابان، فالعالم العربي.

إن عرض هذه العينات للتحليل فتح الباب أمام مساءلة أدب الطفل وأساليب الاقتباس التي اعتمدت من طرف سينمائيي الغرب في تعاملهم مع الحكايات الشرقية. وقد خصصت الدراسة في مرحلة أخيرة حيزا للحلول مكون من شقين : شق يرتبط بالجانب المؤسساتي، تستلهم فيه التجربة اليابانية باعتبارها تجربة رائدة استطاعت أن تخترق الحدود وتروج لثقافتها عبر فن الرسوم المتحركة. والشق الثاني خص جانب النص الأدبي بالاهتمام لمكانته الثابتة في الإنتاج الثقافي بشكل عام، ولعلاقته المباشرة بتاريخ الاستشراق.

---

(1) فن التحريك أو Animation هو الفن الذي يشمل الرسوم المتحركة ثنائية الأبعاد، والأفلام الثلاثية، الأبعاد والدمى وغيرها من التقنيات التي يتم عبرها تحريك الشخصيات والديكور صورة تلو الصورة.

(2) الحركات اليسارية التي ظهرت بعد فترة الاستقلال وقادتها زعامات عسكرية أبرزها حركة الضباط الأحرار بمصر.

المبحث الأول

الإسلاموفوبيا الحديثة

1. صناعة الرأي العام

«إن التلاعب الواعي، والذكي بالآراء والعادات المنظمة للحشود يلعب دورا هاما في مجتمع ديموقراطي» إيدوارد بيرنايز[1].

ربما قد يتبادر لذهن قارئ هذا التصريح تحامل صاحبه على الديموقراطيات الغربية في محاولة للنيل من مشروعها العالمي الذي تبنته القوى الدولية وسلمت به النخب والشعوب، لكن بمجرد أن نعرف الرجل ودفاعه عن المنظومة الغربية وما قدمه لها من خدمات، يحق لنا حينها أن نتوقف عند هذه المقولة.

الكل يذكر جوزيف جوبلز الذي أدار وزارة الدعاية النازية (1933-1945) Propagandaministerium أيام هتلر، وقد أُفردت له عشرات السير والدراسات وخَصصت له أهم الموسوعات صفحات طوال حول أسلوبه الفعال في إدارة الرأي العام وتمكنه في ظرف وجيز من صناعة الكراهية في قلوب الألمان ضد أعداء "القيم النازية". لكن لا يكاد يسمع أحد عن إيدوارد بيرنايز، الأب الفعلي لما يعرف "بالبرابكاندا التطبيقية". عاش هذا الأخير في الطرف الآخر من المحيط إلى أن مات سنة 1995. وقد عمل طيلة القرن العشرين جنبا إلى جنب مع رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية المتعاقبين ومع أرباب الشركات العملاقة في تطوير آليات ما يسمى بـ "هندسة الإذعان" حفاظا على مصالح تلك النخب التي يصفها "بالذكية". لكن النجاح الذي حققه في منجزاته داخل ما يعرف بلجنة كريل Creel Commission[2] أكسبه إعجاب العديد حتى من أعدائه.

---

(1) إيدوارد بيرنايز: أهم من أسس للبرابكاندا التطبيقية.

(2) أنشئت لجنة كريل Creel Commission بطلب من الرئيس الأمريكي وودرو ويلسن لإقناع الشعب الأمريكي بضرورة دخول الحرب العالمية الأولى.

ويذكر في مذكراته أنه صدم حينما علم سنة 1933[1] من الصحفي كارل فون فيكاند[2]، عن وجود كتابه Crystallizing public opignon بين كتب الدعاية التي كان يفتخر جوبلز بحيازتها في خزانته الخاصة وعن استفادته من ذلك في حملته ضد اليهود الألمان.

في حقيقة الأمر، يؤكد الباحثون في ظاهرة الدعاية من أمثال نعوم تشومسكي أن استفادة جوبلز من تلك الأبحاث كانت نسبية، وغلبت عليها الركاكة والضعف، واستدلوا على عدم نجاعتها بالتحول الإيديولوجي السريع لدى الألمان بعد سقوط النازية مباشرة. ويعود السبب في ذلك إلى عدم تعاطي النازيين مع الموضوع بالجدية اللازمة لعدم اكتراثهم بالإقناع التام للرأي العام، لأن السيطرة عليه كان يتم اللجوء فيها إلى الترويع والقوة عكس الدول التي كانت تنعم بهامش أكبر من الحرية. وهذا ما يعبر عنه تشومسكي في قوله : «إن الدعاية تمثل بالنسبة للديموقراطية ما تمثله العصا للأنظمة الشمولية».

يحيلنا تشومسكي على أحد أهم أسرار التماسك الذي أثبتته الدول الغربية أمام الأزمات منذ الحرب العالمية الأولى، حيث عمدت إلى "صناعة الإذعان" manufacturing consent[3] لضمان السيطرة على الرأي العام في السلم والحرب، وللتمكن من إقناعه بالتخندق إلى جانبها مهما كانت الظروف. لقد تم ذلك حين اكتشف قادة الغرب هذه القوة الهائلة التي تسمى بالرأي العام. يقول أبراهام لينكولن : «مع الرأي العام، لا يمكن الفشل في شيء. ولا يمكن النجاح بدونه»[4]. حتى في صناعة العدو داخل مخيلة الجماهير ؟ ربما يكمن في الإجابة عن هذا السؤال التفسير المنطقي لغضب وقلق بيرنايز من استخدام النازيين لأبحاثه في تعبئة الرأي العام أيام الحرب العالمية الثانية، ليس لكونها غير أخلاقية، بل لأن الغاية في نظره كانت غير نبيلة، وهو الذي اجتهد في تبرير أساليب الضغط على الرأي العام، وتحويل مساراته لصالح النخب الحاكمة تحت مسميات مختلفة مثل الدفاع عن الصالح العام، وهذا واضح في كتابه (1928) Propaganda الذي يعد البيان الأساسي لما يعرف بالدعاية التطبيقية أو الحديثة كما يروق له أن يسميها. يقول في ذات الكتاب :

---

(1) 1933 هي السنة ذاتها التي أوكلت فيها وزارة البرابكاندا لغوبلز.

(2) صحفي أمريكي كان يعمل بألمانيا.

(3) Manufacturing Consent أو صناعة الإذعان، مفهوم أطلقه الصحفي الأمريكي الشهير واتر ليبمان في كتابه Public Opinion 1920.

(4) Jean CHAUMELY et Denis HUISMAN. "Les relations publiques".

«بالتأكيد هناك الكثير ممن يجدون في كلمة الدعاية دلالات سيئة. لكن في الحقيقة، وفي كل الحالات، لا يمكن تحديد هل الدعاية خير أم شر إلا إذا قررنا أولا عدالة القضية التي تخدمها، ومدى دقة ما ينشر من أخبار». عدالة القضية أو ما كان يظنه "قضايا عادلة" تطرح أكثر من سؤال خاصة إذا نظرنا في تاريخ بيرنايز ومشاركاته العديدة كمستشار للعلاقات العامة في حملات من الصعب أن نجد لها مسوغات أخلاقية : ولنأخذ مثالين يبرزان ذلك :

1. مثال لعمله لصالح أرباب الشركات الكبرى :

في سنة 1929 حينما عصفت الأزمة المالية بالشركات الأمريكية قام بيرنايز بإنجاز ضخم لصالح شركة السجائر American Tabacco بتكليف من رئيسها، واشنطن هل. كان الهدف هو الوصول إلى المرأة التي لم تكن تدخن إلى ذلك الحين بسبب استقذار المجتمع الأمريكي لهذا الفعل، فانطلقت الحملة للتخلص من القيود الاجتماعية التي تفقد شركة السجائر نصف الأرباح. حيث بادر بيرنايز باستشارة عالم النفس أبراهام أردن برل الذي نصحه باستعمال السيجارة كرمز لسلطة الرجل لما لها من إيحاءات ذكورية، ومن ثم اعتبار انتزاعها من طرف المرأة انتزاعا لهذه السلطة.

اختيرت لهذه الحملة استعراضات عيد الفصح التي تقام كل سنة بشوارع نيويورك. وتم تجميع عدد كبير من المصورين والصحفيين أمام مجموعة من الشابات اللواتي أخفين السجائر تحت ألبستهن، عند سماع الإشارة أخرجن السجائر في وقت واحد وأشعلنها. في اليوم الذي تلا الحدث أصبحت القضية تشغل الرأي العام ومحورا لنقاشات العامة بعد أن تصدرت صور الفتيات الصفحات الأولى من كبريات الجرائد، وبين عشية وضحاها، أصبحت المرأة بإشعالها للسيجارة تقدح مشعلا للحرية (torches of freedom).

2. مثال لانخراطه المباشر في حملات سياسية :

إن النتائج الخطيرة التي ترتبت وما زالت تترتب عن مثل الحملات التي خاضها بيرنايز تكفي لتقدير مدى فظاعة التلاعب "بالوحش"[1] المخيف الذي يسمى بالرأي العام. وقد عرفت خمسينيات القرن العشرين أحد أهم المجازر التي تتحمل الولايات المتحدة الأمريكية المسؤولية المباشرة في اندلاعها. بعد وصول جاكوبو أربنز إلى

(1) الوحش : هكذا كان يلقب علماء نفس القرن التاسع عشر الشهير جوستاف لوبون تلك الحشود التي تربطها عقلية واحدة والتي سميت لاحقا بالرأي العام.

رئاسة غواتيمالا في انتخابات حرة سنة 1951، حيث بدأ في تطبيق برنامجه الطموح لتغيير اقتصاد البلد، باسترجاع الأراضي التي كانت تمتلكها شركة United Fruit Company الأمريكية ولم تكن تستخدمها، مقابل تعويض هذه الأخيرة.

قامت الشركة بعد هذه الخطوة بحملة شاملة للعلاقات العامة ترأسها داخل الولايات المتحدة الأمريكية إيدوارد بيرنايز الذي اتخذ كل الوسائل من كذب وتزييف للحقائق، وانتهت الحملة بانقلاب قادته وكالة الاستخبارات الأمريكية CIA على رئيس غواتيمالا المنتخب من طرف الشعب واستبداله بالجينرال Catillo Armas الموالي للإدارة الأمريكية والذي كان عهده بداية لمرحلة من الدموية حصدت 100 ألف من مواطني غواتيمالا.

يتضح من خلال المثالين السابقين نسبية عدالة الغاية التي تبرر استخدام ذلك السلاح الخطير الذي طوره بيرنايز، وتناست المؤسسات الدولية إدراجه ضمن الأسلحة المحظورة. لقد قرر بيرنايز التوقف عن استعمال كلمة "دعاية" في وقت مبكر مباشرة بعد الحرب العالمية الأولى لافتضاح حقيقتها وارتباطها بمفاهيم مثل الكذب والتضليل. لكنه لم يستغن عن المسمى وبادر إلى استبداله باسم آخر "العلاقات العامة" والتي مازالت تحظى إلى يومنا هذا بسمعة طيبة. وقد مارس بيرنايز هذه المهنة كمستشار للعلاقات العامة بعد أن فتح مكتبا له في نيويورك مباشرة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، ووسع دائرة أعماله، ووضع قواعد جديدة للعبة تستفيد من أحدث الأبحاث في علم النفس وعلوم الاجتماع، خلافا لما كان سائدا أيامها. وقد تحول كتابه (1928) Propaganda إلى وثيقة ذائعة الصيت بين أرباب الشركات الضخمة مثل General Electric و... American Tabacco خاصة بعد الأزمة الاقتصادية التي عصفت بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1929.

يقول نورماند بيلارجون في تقديمه لكتاب الدعاية (Propaganda) : «من دون شك أن بيرنايز لم يكن الوحيد الذي مارس هذا النوع من المهن خلال سنوات العشرينيات المزدهرة The booming twenties، لكنه تميز بشكل واضح عن زملائه بثلاثة أمور : يتمثل الأمر الأول في النجاح الكبير والمذهل الذي حققه غالبا في الحملات المختلفة التي قادها لصالح زبنائه المتعددين. أما الأمر الثاني، فهو مرتبط بالاهتمام الذي كان يوليه لتأسيس ممارسته للعلاقات العامة بناء على العلوم الاجتماعية (علم النفس، علم الاجتماع، علم النفس الاجتماعي، والتحليل النفسي خاصة) وعلى تقنيات مختلفة منبثقة عن هذه العلوم (الإحصاء، أسئلة الخبراء أو الفرق

الاستشارية، إلخ) أما الأمر الثالث، فيكمن في تطلعه لإنتاج أساس فلسفي وسياسي للعلاقات العامة وغطاء أخلاقي لممارستها. وبسبب هذه الازدواجية في الأهداف، أصبح بيرنايز أكثر المنظرين والممارسين للعلاقات العامة تميزًا».

في هذا التعريف التقني الجامع لما جاء به بيرنايز من ثورة في التعامل مع الرأي العام، يمكننا إيجاد إجابات علمية منضبطة حول كيفية التعاطي "تقنيا" اليوم مع موضوع الإسلام الذي أصبح في مرمى الأجندات السياسية العالمية المختلفة وعلى رأسها تلك التي تحرك المؤسسات الغربية السياسية والعسكرية والاقتصادية والثقافية، أو تلك التي تدخل تحت مسميات أخرى مثل المجتمع المدني، والجمعيات الحقوقية..

لقد أصبح من الضروري اليوم الوقوف أمام أبحاث بيرنايز "الشخص المؤسسة" وقفة جادة في قراءة متأنية لتفاصيل هذه التركة الخطيرة التي تستعمل بشكل مؤسساتي واحترافي على نطاق واسع من طرف الدوائر المعادية للإسلام، وتفكيكها لإدراك أسباب قدرتها على إحراز نتائج محسوبة إلى حد كبير، ولإيجاد حلول علمية دقيقة لتغيير المعادلة التي يعدها الكثير منا قدرا لا مناص منه.

إن أول الخطوات التي تفرض نفسها من خلال قراءتنا لتاريخ الدعاية التطبيقية، تضعنا أمام إشكالية الصور النمطية أو "القوالب النمطية" كما يسميها والتر ليبمان[1] وارتباطها بالتسويق الممنهج والمتواصل للكراهية ضد كل ما هو إسلامي بأساليب قريبة جدا من أساليب "الماركيتينغ" والإعلانات التجارية. إن هذه الوصفة تجد أصلها في تعريف الدعاية عند بيرنايز حينما يقول عنها إنها «تعني الجهد المتناغم والطويل الأمد لتوليد أو تطويع الأحداث بهدف التأثير على علاقة الجمهور العريض بشركة أو فكرة أو مجموعة ما». هذا الأسلوب يعني وببساطة أن التعامل مع كافة القضايا الحساسة بما فيها الإسلام لا يخضع لمزاج اللحظة أو الانفعال الآني كما هو رائج. فالتلاعب بهذه القضية هو عبارة عن بناء تربوي يتم فيه إخضاع الجماهير لجرعات متكررة تترسخ في الذهنية الجماعية على مدى طويل، كما يتم الاعتماد على أحدث الدراسات الاجتماعية والنفسية التي تمكن من مسايرة تطور النسيج الاجتماعي والهواجس التي تحكمه. فمخاوف الغرب مثلا في العصور الوسطى مرتبطة بطبيعة مجتمعاتهم التي كانت تحكمها ظروف سياسية وثقافية وعقدية تسيطر عليها الكنيسة وتتقاذفها صراعات دينية داخلية وطبقية تختلف بشكل كبير عن مخاوفهم اليوم في

---

(1) والتر ليبمان Walter Lippmann 1889-1974، صحفي ومنظر للعلاقات العامة، صاحب كتاب Public Opinion, 1922.

مجتمع "ما بعد الصناعي" postindustriel أو المجتمع "الفائق الحداثة" hypermoderne كما يحلو للفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو أن يسميه، والذي تحكمه "القيم الرقمية" ومفاهيم ثقافية استهلاكية من نوع جديد، وتسيره قوى وتصورات من نوع خاص.

أيا كانت المسميات والتطورات التي تعيشها مجتمعات الغرب، وبالرغم مما يقال عن حريتها في الاختيار والرأي فهي تبقى رهينة لما تصوره لها تلك المؤسسات التي توكل إليها صناعة الرأي العام، بل وتزيد اقترابا من عقلية الانقياد الطوعي لفئة تحكمها وتدفع بها بشكل ذكي نحو الضغط على أصحاب القرار بالضبط كما جاء في قول بيرنايز : «يشكل الناس القابلين للتعبئة فيلقا بمجرد أن يظهر عنيدا ويمارس بشكل جماعي ضغطا لا يقاوم على المُشَرع، وعلى مسؤولي الجرائد، وهيئات التدريس».

2. تغير الخارطة الأيديولوجية

كثيرا ما يتم التساؤل حول انتقال العالم الإسلامي مباشرة بعد سقوط جدار برلين إلى أحد أهم الأعداء لدى الرأي العام الغربي، وهو الذي كان إلى زمن قريب حليفا ضد الشيوعية. لفهم هذا التحول السريع للرأي العام ينبغي أن نتوقف أمام نوعين من الدعاية تؤكدها كافة الأبحاث في هذا المجال، وهما الدعاية السياسية، والدعاية الاجتماعية.

أ) الدعاية السياسية

النوع الأول هو ما يعرف بالدعاية السياسية political propaganda أو ما يعرفه الفرنسي جاك إيلول[1] ببرابكاندا التهييج، وتكمن في الخطاب السياسي المباشر الذي يظهر في وقت الأزمات بهدف التعبئة الآنية في حدث أو طارئ معين، وقد تقوم به المؤسسات أو الأفراد. كما يعتمد فيه على أساليب مختلفة كتلك التي نجدها في نظرية جوزيف ناي[2] فيما يعرف بالقوة الحريرية أو القوة الناعمة

(1) جاك ايلول (1912-1994) Jacques Ellul كتب حول الدعاية واشتغل أستاذا لتاريخ القانون، كما اشتغل على مواضيع مختلفة من علم الاجتماع إلى اللاهوت بحكم اتباعه للطائفة البروتستانتية التي انتمى إليها منذ صغره، كما عرف بكتاباته المعادية للإسلام، ومواقفه التي تحذر من المسلمين واندماجهم في المجتمع الأوربي.

(2) جوزيف ناي Joseph Nye أحد أهم أساتذة العلاقات الدولية وأبرز منظري السياسة الخارجية الأمريكية. عمل إلى جانب العديد من رؤساء الولايات المتحدة الأمريكية مثل كارتر وبيل كلينتن. واشتهر جوزيف ناي في بدايات التسعينيات من القرن العشرين بمفهوم القوة الناعمة Soft Power على اعتبار أنها السبيل الوحيد لحماية إمبراطورية الولايات المتحدة الأمريكية من الانهيار بسبب فقدانها للجاذبية أمام الرأي العام، وذلك لاعتمادها العنف Hard Power في مشاريعها الجيو ـ استراتيجية.

soft power[1]، التي تعتمد الخداع كأسلوب للإقناع عوضا عن العنف hard power، بحيث تضمن انضمام الجماهير لمشروع ما دون الوقوع في فخ الدخول في حروب طويلة الأمد تؤدي إلى فقدان المصداقية أمام الرأي العام كما وقع في حرب الفييتنام.

وبعد سقوط برجي منهاتن في الحادي عشر من سبتمبر 2001، واجه العالم الإسلامي كمّاً هائلا من المصطلحات والمفاهيم التي تنتشر عبر وسائل الإعلام الغربية في تناغم واضح تحكمه لغة موحدة، مما لا يدع مجالا للشك في وحدة المصادر التي اعتمدتها تلك المؤسسات.

لقد بدأت إرهاصات هذا النوع من حملات التحريض ضد العالم الإسلامي منذ نهاية الحرب الباردة وظهور نظريات الصراع الحضاري التي كتب عنها صامويل هانتنغتن كتابه "صدام الحضارات"، وتبنتها مراكز الأبحاث والدراسات التي أحيت أكثر النظريات الاستشراقية حقدا في التعاطي مع قضايا الإسلام والمسلمين. وقد تكاثرت هذه المراكز كالفطريات، وبشكل ملفت للنظر مع اقتراب حلول القرن الواحد والعشرين، بالتوازي مع حاجة المؤسسة الغربية المتزايدة والملحة إلى تهييج الرأي العام لضمان قبوله بفكرة الدخول في حرب حضارية شاملة وطويلة الأمد ضد "عدو من نوع جديد".

إن التحليل الواعي لهذه الظاهرة يرسم لنا ملامح جديدة لمراكز الأبحاث التي لعبت دورا شبيها بدور مكاتب العلاقات العامة في صناعة المفاهيم النمطية والمغلوطة عن الإسلام، وتبسيطها تحت الطلب ليسهل تعميمها على الجماهير الغربية. وتظهر تلك الملامح بجلاء من خلال قواسم مشتركة نحددها في ما يلي :

*** الاختفاء وراء اسم مركز الأبحاث والدراسات الشرق أوسطية :**

من أهم سمات تلك المراكز التي بثت الصور المشوهة عن الإسلام خلال العقدين الأخيرين، تخفيها وراء اسم الأبحاث والدراسات الشرق أوسطية لتوحي بأمرين رئيسيين : أولهما هو الطابع الأكاديمي العلمي الذي يضمن لها المصداقية أمام المؤسسات والجمهور. أما الأمر الثاني وهو مرتبط بالشق الثاني من التسمية (الشرق الأوسط)، فقد استغلت هذه التسمية المشبوهة كما يذكر أكثر من مصدر في الإيحاء

---

(1) Soft Power مفهوم يترجم عادة بالقوة الحريرية، يسجل ظهور هذا المفهوم في كتاب جوزيف ناي : Bound to Lead : the changing nature of american power, New York Basic Books, 1990.

بالمعرفة بالإسلام والمسلمين على نهج طائفة من المستشرقين من أمثال صامويل زويمر.

* **تحمل عقيدة المحافظين الجدد (النيوليبرالية) :**

ما يجمع أيضا هذه المراكز هو مرجعيتها الإيديولوجية ذات الصلة بالليبرالية الجديدة. ويظهر ذلك في تبشيرها بضرورة تعميم النموذج الديموقراطي الليبرالي الغربي، وما يملكه من قيم يهودية مسيحية وتراث إغريقي روماني، انتصارا لنظرية فرانسيس فوكوياما في ما سماه بـ "نهاية التاريخ".

ومن ثم، تعمد تلك المراكز إلى الترويج لتلك القيم تحت دعوى أنها "كونية" واعتبار كل من يعارضها داخلا فيما تسميه أدبياتها بمحور الشر الذي يهدد الأمن العالمي، ولا يخفى على أحد تصدر الإسلام والمسلمين رأس قائمة الأعداء.

من المهم أن نعلم أن هذه النظريات قد واجهت معارضة قوية من بعض عقلاء الغرب، كما أن كثيرا من الباحثين والكتاب المرموقين قد تحدثوا عنها كواجهة لمشروع أمريكي إمبريالي ينبغي التصدي له لما يحتويه من طمس للخصوصيات الثقافية لباقي دول العالم، للتمكين لمشروع ضخم يسميه المحافظون الجدد أنفسهم "القيادة الأمريكية الشاملة" American Global Leadership، ويقتضي التسليم للهيمنة الأمريكية ثقافيا لتسود على العالم دون أدنى اعتراض، على غرار ما قامت به الإمبريالية الأوروبية في القرن التاسع عشر حين بررت احتلالها لشعوب الأرض، بشعارات رنانة تخفي كثيرا من العنصرية والاحتقار لشعوب الأرض كتلك التي نجدها في هذا التصريح لرئيس مجلس الشيوخ الفرنسي آنذاك Jules Ferry : «أكرر أن للأعراق المتفوقة حقاً، كما أن لها واجباً. إن عليها واجب تهذيب الأعراق الأدنى...» (خطاب ألقي في مجلس النواب الفرنسي بتاريخ 28 يوليو 1885.

* **الانتقال إلى دول أوروبا الغربية وباقي دول العالم من الولايات المتحدة الأمريكية :**

من الملاحظ أن إنشاء مؤسسات للدراسات الشرق أوسطية في الولايات المتحدة الأمريكية مثل المركز الذي أداره كارل ليويس مثلاً، شمل كذلك المجال الأوروبي في مرحلتين أساسيتين : المرحلة الأولى، في بداية التسعينيات من القرن الماضي وقد شكلت فيها بعض المراكز، كمرصد الدول العربية، أبرز مصادر المعلومات للقنوات الإعلامية الفرنسية. أما المرحلة الثانية، وهي التي تلت مباشرة أحداث الحادي عشر من

سبتمبر 2001، وقد انتشر معها ما يعرف بخلايا التفكير think tanks التي أثرت بشكل مباشر على الجمهور عبر وسائل الإعلام. وقد تحدث نعوم تشومسكي عن ذلك في كتابه الشهير "صناعة الإذعان". وقد تصدر المنتسبون إلى هذه الخلايا من قادة الرأي (كتاب وفنانون وسياسيون...) حملات التهييج لصالح إيديولوجيا المحافظين الجدد مستغلين أسماءهم اللامعة والثقة التي اكتسبوها من ظهورهم على القنوات الكبيرة. وقد تفرع عن هذه الحملات بعض مؤسسات ما يسمى المجتمع المدني وجمعيات تتستر وراء النضال الحقوقي لمهاجمة الإسلام والمسلمين لأسباب جيوستراتيجية محددة. ولعل أفضل مثال على ذلك جمعية "لا عاهرة و لا خاضعة" Ni putes ni soumises التي ظهرت في فرنسا بين فبراير ومارس من سنة 2003، أي في نفس الوقت الذي بدأ فيه غزو العراق. وقد يبدو ذلك من المصادفات الزمنية، لكن هذا ينتفي بمجرد أن نعرف انتماء مؤسسي هذه الجمعية (فضيلة عمارة ومحمد عابدي) إلى خلية تفكير فرنسية تسمى Le Cercle de l'Oratoire، والتي أنشئت مباشرة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 وبرزت في الإعلام ببياناتها المساندة لحرب بوش الصغير على أفغانستان تحت عناوين مثل "هذه الحرب حربنا" (لوموند 8 نوفمبر 2001)، وفي حربه على العراق بإطلاق بيان "مع واشنطن ولندن لمساندة الشعب العراقي" (لوفيغارو 4 مارس 2003). إن نجاح هذه الحملات هو نتيجة اعتمادها على وصفة تقتضي التهييج عبر خطاب حقوقي تسطيحي يجعل من الإسلام عدوا في كل تفاصيل الحياة، من العلاقات الأسرية والعلاقات الاجتماعية، إلى العلاقات بين الدول بل والحضارات. وقد استوردت خلايا التفكير الأوروبية ذلك من خلايا تفكير أمريكية معروفة باحتضانها لنظريات المحافظين الجدد مثل مركز PNAC الشهير بعدائه للإسلام، والذي ترتبط به خلايا تفكير مثل تلك التي ذكرناها سابقاً ارتباطاً عضوياً.

* الاعتماد على القضايا التي تهز الرأي العام للترويج لنظرية الفاشية الخضراء :

منذ أن أسس الرئيس الأمريكي ودرو ولسن عصبة الأمم 1919، وحروب الغرب تقاد وراء شعارات حقوقية براقة (الديموقراطية، الحرية، السلام). ومن ثمة، أقيمت محكمة نورمبرغ لمحاكمة قادة ألمانيا مباشرة بعد سقوط النظام النازي. وقد تركت تلك المحاكمات الشهيرة أثرا قويا في عقلية الغرب ترتبط فيه ضرورة حرب الحلفاء "بدورهم الأخلاقي". وقد تمت صناعة هذا المفعول النفسي بربط تلك المحاكمات ببث صور قاسية للمحرقة وللناجين منها بشكل كبير ومتواصل. إن هذه التقنية الناجحة قد

اختبرها الرئيس ولسن عبر هيأة كريل بسنتين قبل إنشائه لعصبة الأمم، وتواصل تطبيقها في الغرب عبر الصراعات التي خاضها في النصف الأخير من القرن العشرين خاصة ضد "الدب" الروسي، حيث عمدت القوى الغربية الكبيرة إلى التركيز إعلاميا على الجرائم التي قامت بها الدول التي كانت تابعة للمنظومة الشيوعية.

إن القوة التي أثبتها هذا الأسلوب في الترويج للإيديولوجيا الغربية تكمن في استغلالها للواجهة الإنسانية، وتكثيفها من بث الرسائل المغيبة لهذا الجانب لدى الطرف الآخر الذي يفترض أنه "عدو أخلاقي".

وقد باتت اليوم هذه الوسيلة أكثر حضورا وأقوى فاعلية بسبب الطابع الحضاري الذي اختلقه الغرب لمواجهة العالم الإسلامي عبر ما يزعم أنها قيم كونية (قيم الغرب الليبرالي) في مواجهة ما يسميه "بالفاشية الخضراء" التي تهدد السلم العالمي والحرية والمساواة. وقد اختيرت حقوق المرأة "كحصان طروادة" جديد أكسبهم تعاطف الرأي العام.

لقد اختير لترويج هذه الإيديولوجيا مؤسسات ما يسمى بالمجتمع المدني التي تخفي الطابع الرسمي لهذه الحملات كما حدث بشكل واضح في المثال الذي سقناه سابقا مع جمعية "لا عاهرة و لا خاضعة" التي تفضح ذلك أدبياتها المنشورة في موقعها الرسمي.

وفي هذا النص ما يجمل نوعية الرسالة والسياق العام الذي تنتمي إليه حملتها :

«كيف يمكننا أن نتقبل في القرن 21، سوهان أو شهرزاد تحرقان حيتين من طرف فتى في قلب حيهما ؟ كيف يمكننا أن نقبل أن تقتل غفران رجما في ساحة خراب بمرسيليا ؟ ماذا يمكن أن نقول أكثر عن كل الفتيات اللواتي تزوجن بالإكراه أو تم تهديدهن بالزواج ونستقبلهن في مكاتبنا كل يوم. فلنتذكر أيضا الشجاعة وذلك الدرس الرائع في الحب والأمل والذي منحته لنا سميرة بليل التي روت في كتاب مؤثر قصة الاغتصاب الجماعي الذي تعرضت له.

... منذ خمس سنوات ونحن نعمل بجد على أرض الواقع، اكتشفنا، في فرنسا وفي العالم أيضاً، أن وضع المرأة في تدهور مستمر. في الواقع وفي زمن العولمة معركتنا قائمة هنا وهناك. في زمن تشكك فيه مجتمعاتنا في ذواتها، تعد النساء أول ضحايا الانعزال الثقافي والقومي وضحايا النسبوية الثقافية والتي كان من نتائجها التصاعد المخيف للمجتمعات الأبوية وللفكر الظلامي. هذه هي المعركة الشجاعة والصعبة التي

اتخذتها "لا عاهرة و لا خاضعة" لتحرير كل النساء بقوة وبدون تردد. عن طريق لجاننا المحلية في الخارج ولقاءاتنا المتعددة يمكننا أن نتحرك بسرعة إذا دعت الضرورة.

من الآن فصاعدا نسير معركتنا على الصعيد العالمي بالتغذي على أممية التقدميين.

ومنذ بداية سنة 2007، تحظى جمعية "لا عاهرة و لا خاضعة" بدور استشاري لدى الأمم المتحدة. إن هذا الدور بالنسبة لنا عبارة عن أداة تمنحنا ثقلا على مستوى الأمم...».

في هذا النص يمكن أن ندرك مفاتيح هذه "المعركة" المفتوحة والواضحة المعالم، والتي ـ كما قلنا سابقاً ـ تمتطي حقوق المرأة للترويج لإيديولوجيا المحافظين الجدد.

للوقوف أمام ما يتم الترويج له عبر هذا النص، يجب أن نفهم المعني بهذا الخطاب وهي مهمة غير صعبة. فهناك دلالات واضحة تبرز من خلال الاختيار الممنهج لأسماء الفتيات اللواتي تعرضن لتلك الجرائم، والتي تحمل كلها أصولا عربية إسلامية. كما يتم ذلك عبر ربط أفعال مثل القتل والاغتصاب مع الإكراه على الزواج بالمسلمين الذين يتم وصفهم في النص "بالمجتمعات الأبوية والظلامية"، وهي تهمة طالما ألصقت بالمهاجرين من دول إسلامية. إن هذا الخلط المتعمد يعبر عن المرجعية الإيديولوجية التي تنضوي تحتها هذه الجمعية ومثيلاتها كامتداد نظري لمركز PNAC.

ويمكننا الوقوف في النص أيضا، دعما لهذا الطرح، أمام أمرين أساسيين، أولهما هو نظرية الصراع أو الصدام والتي تقتضي الدخول في مواجهة مباشرة لا مكان فيها لحوار أو فهم متبادل للتعايش السلمي، ويظهر ذلك جليا في استخدام كلمة "معركة" بشكل متكرر. أما الأمر الثاني، فهو عولمة هذا الصراع وذلك واضح في عبارة «معركتنا قائمة هنا وهناك» و«عن طريق لجاننا المحلية في الخارج» أو في القول وبوضوح «من الآن فصاعدا نسير معركتنا على الصعيد العالمي». من أجل ذلك يتم اللجوء إلى الغطاء الحقوقي العالمي الذي تضمنه لهم مظلة الأمم المتحدة كما جاء في آخر النص.

إن التلاعب بالأحداث التي ذكرت في النص، واجتزاءها، وتضخيمها عبر وسائل الإعلام، قد ساهم بشكل فعلي في التوهيم بأنها مميزة للمجتمعات الإسلامية، كامتداد لبنيتها الحضارية دينا وتاريخاً. هكذا يتم اختزال الوقائع لبث العداء في عقلية

الجماهير، وبالتالي تبرير كل ما يتم اتخاذه في حق المسلمين على المستوى الداخلي من قوانين عنصرية وتبرير الحروب العالمية التي انخرطت فيها الدول الغربية ومؤسساتها الاقتصادية العملاقة خلافاً للأسباب الحقيقية التي تحرك هذه القوى والتي اعترف بها صامويل هانتنغتن في "صدام الحضارات" بقوله إن الإسلام يشكل العائق الحقيقي لمصالح الغرب، كونه يجيب عن كل القضايا والتفاصيل التي قد تعترض الفرد والمجتمعات كنظام متكامل يقدم حلولا عملية.

*** الاعتماد على مستشارين صهاينة من ذوي التاريخ الاستخباراتي المشبوه :**

إن العمل الإعلامي الجبار الذي قامت به هذه المؤسسات كان في أسلوبه أشبه بالتقارير الاستخباراتية، وساهم بشكل كبير جدا في خلق مادة أرشيفية مزيفة غذت باستمرار مراكز الأبحاث التي نتحدث عنها، ووسائل الإعلام الغربية.

لقد عمدت وسائل الإعلام الغربية، منذ الحادي عشر من سبتمبر 2001 إلى اليوم، إلى بث كم هائل من مقاطع فيديو مأخوذة من قنوات عربية وإسلامية يستشهد بها على حالة التطرف والتعصب ضد الآخر، وكذلك على فكرة التمييز ضد المرأة، وهضم حقوق الإنسان في العالم الإسلامي. وتجمع هذه المقاطع علامة واحدة MEMRI[1] أو معهد الدراسات والبحث في قضايا الشرق الأوسط الذي يتخذ من واشنطن مقرا له بعد أن أسسه العقيد السابق في الاستخبارات الإسرائيلية إيغال كرمون[2] Yigal Carmon سنة 1998 بمساعدة ضباط آخرين مثل يوتام فيلدنر وآلوما سولنيك.

يدعي كرمون أنه قد أسس (MEMRI) لمد الجسور بين الشرق والغرب، لكن هذه الزعم يجد حدوده في المادة المضللة التي يروج لها عبر الكم الهائل من الترجمات للصحف ولمقاطع الفيديو التي اجتزئت من قنوات إعلامية لعشرين دولة إسلامية يرتبها على الشكل التالي : أفغانستان، الجزائر، البحرين، مصر، إيران، العراق، الأردن، الكويت، لبنان، ليبيا، عمان، باكستان، الحكومة الفلسطينية[3]، قطر، المملكة العربية السعودية، السودان، سوريا، تونس، الإمارات العربية المتحدة، اليمن. وتترجم المواد الإعلامية من العربية والفارسية والأردية إلى الإنجليزية والفرنسية والألمانية

---

(1) الموقع الرسمي لميمري : http://www.memritv.org/، ويظهر فيه العمل الاستخباراتي الضخم لهذه المؤسسة.

(2) عمل إيغال كرمون عقيدا مستعربا في الاستخبارات الإسرائيلية.

(3) يستبدل إيغال كرمون كلمة فلسطين بالحكومة الفلسطينية كاختيار إيديولوجي يقصي اسم فلسطين.

والإسبانية والإيطالية والروسية والعبرية والتركية ويتم تحريف مضمونها وبترها عن سياقاتها. إن توافق دور هذه المؤسسة مع التيار الغربي الذي يدفع نحو الصدام يأتي من معرفتها بما يتطلبه ذلك لتغذية مشروعها إعلاميا، ومن ثم تقوم (MEMRI) بتوفير المادة مجانا، خاصة وأنها تحصل على هبات ضخمة من مؤسسات صهيونية، وأخرى تابعة للمحافظين الجدد مثل The Lynde and Harry Bradley Foundation التي تمول مؤسسة Campus Watch التابعة للمتطرف دانييل بابيبس، وتتجسس على الأساتذة ذوي الآراء المناهضة لإسرائيل داخل الجامعات الأمريكية.

- الدعاية الاجتماعية :

لقد شكل الفراغ الأكاديمي، وقلة المؤسسات الجادة في التعاطي مع العالم الإسلامي، وانتقائية المؤسسات الغربية لمصادرها حسب ما يخدم مصالحها، مجالا خصبا لتطور هذه المراكز التي مازالت تقوم على تأليب الرأي العام حول كل ما يمت للإسلام بصلة من قريب أو بعيد، بحكم معرفتها بتركيبة العقل الغربي ولعبها في مساحاته الرمادية. لكن من الضروري أن نعرف أنه ما كان لهذه المؤسسات أن تنجح في تهييج الرأي العام الغربي عبر الدعاية السياسية دون النوع الثاني من الدعاية، وهي الدعاية الاجتماعية social propaganda التي هي أخطر بكثير من الأولى، ودونها ما كان لها أن تنجح. وتكمن خطورة هذا النوع من الدعاية في استمراريته في وقت الأزمات وخارجها، وفي زمن الحرب والسلم، خلافا للنوع الأول الذي تفرضه أحداث آنية. إن تطويع الرأي العام يبدأ بتدجينه domestication لوقت طويل كما يفعل تماما بأي "وحش ضار"، بحيث يتم بناء أنساق من التصورات في العقل الجماعي، وتظل هذه التصورات نائمة في مخيلة الجماهير كالخلايا السرطانية إلى أن يتم استخدامها لمصالح آنية لا مكان فيها للأخلاق. ويجدر بالذكر أن الآخر لدى الغرب كان أحد أهم أهداف هذه الدعاية عبر التاريخ، من عهد الرومان الذين كانوا يصورون كل من هو خارج عن حضارتهم بـ "البربري" وقد واجه المسلمون هذه الإشكالية مع حملات المستشرقين الذين أسسوا للصور النمطية المشوهة عن الحضارة الإسلامية وأسقطوا عليها الأمراض التي كان يعاني منها الغرب ذاته كما يقول إدوارد سعيد : «في الأعمال الملفتة للنظر لهؤلاء المستشرقين، هناك تصور حول الإسلام جد مغرض وكان كل مؤلف ينظر للإسلام كانعكاس لنقاط ضعفه»[1]. لقد بدأت

(1) من كتاب الاستشراق لإدوارد سعيد.

هذه الحملات كما أورد المؤرخ جون طولان[1] في كتابه Les sarrasins[2] بين القرن السابع والثالث عشر الميلادي، حين رسم المؤلفون الأوربيون أسس "البورتريهات" المخصصة للإسلام والتي تكررت عبر القرون التي تلت وتطورت وتم نشرها بشكل واسع لمصالح مختلفة. وتكمن خطورة هذه التصورات في فاعليتها وسهولة استغلالها لأنها من المسلمات الذهنية بسبب تكرارها في رسائل ظاهرها البراءة والفلكلورية. فقصص ألف ليلة وليلة، و"علي بابا والأربعون حراميا"، و"علاء الدين" وغيرها، والتي لم ينتبه العالم الإسلامي لخطورتها على اعتبار أنها من الأساطير التي لا تضر، لكنها وفي واقع الأمر كانت المرتكز الأساس في ما يمكن أن نسميه بـ "بيداغوجيا الحقد".

اعتمدت الدعاية الاجتماعية كما تثبت الأبحاث على قطبين أساسيين في ترسيخ هذه الصور :

القطب الأول يتمثل في البيداغوجيا أي الجانب التربوي التعليمي وما يتركه من قوالب نظرية ومسلمات تعلق في عقلية الأفراد والجماعات منذ الصغر، لما تمثله المؤسسة التعليمية من قداسة. وقد لعبت النصوص الأدبية في المدارس الغربية هذا الدور الذي عمقته بعض أدبيات ما يسمى بعصور الأنوار، وما تركته من موروث يتم التعامل معه بانتقائية، كما وقع مع كتابات فولتير مثلا، والتي غالبا ما يذكر أولها والتي كان يشوبها الجهل والتعصب ضد الإسلام، ويتم تجاهل كتبه مثل "أخلاق الأمم وروحها" 1751 أو كتابه "بحثٌ في العادات" 1765 والتي تراجع فيها عن أقواله، بعد أن اطلع على كتابات منصفة مثل كتاب هنري دي بولونفيرس "سيرة حياة محمد".

لقد كان أيضا لدروس التاريخ أثر كبير في وضع التصورات المغلوطة والمشوشة عن التاريخ الإسلامي بناء على التقليل من شأن الحضارة الإسلامية، حينما يتم الحديث عن تاريخ أوربا في العصور الوسطى المظلمة وما كانت تعيشه مجتمعاتها من تخلف وظلم، لا نجد نصوصا تذكر الرقي العلمي والإنساني الذي عاشته الأندلس تحت الحكم الإسلامي أو في أي منطقة أخرى من بلاد المسلمين في تهميش واضح لدورهم التاريخي، كما تظهر الأبحاث التي تطرقت لهذا الموضوع مثل تلك التي قام بها ماراتان شترومر Martin Stroehmer في مقارنته لكتب مدرسية ألمانية وتركية.

(1) جون طولان (John Tolan) : مؤرخ متخصص في تاريخ ثقافات حوض الأبيض المتوسط، وتاريخ الأقليات الدينية.

(2) السراسين لقب أطلق على المسلمين مشتق من الكلمة اللاتينية sarrakenos وهي تحريف لكلمة الشرقيين.

إن الحديث عن التاريخ الإسلامي في هذه المناهج شبه معدوم، في محاولة إقصائية ذكية تمكن المؤسسة الغربية من عملية التجهيل المستمر بقضايا الإسلام والمسلمين، ليسهل تمرير الصور المشوهة دون أدنى اعتراض، ومن ثم، يتم اختيار بعض المراحل التاريخية، ويتم التركيز عليها كمرحلة الحكم العثماني والحديث عنها بكثير من المغالطات وتشويه شخصياتها أو مرحلة الحروب الصليبية التي شكلت عقدة في تاريخ علاقة الغرب المسيحي بالعالم الإسلامي. ولنأخذ، على سبيل المثال لا الحصر، هذا النص المدرسي الفرنسي لخمسينيات القرن العشرين :

نحو الأرض المقدسة

حرب الفقراء الصليبية : ذهب أحد الرهبان، بيير الناسك، حاجا إلى القدس، ورأى كيف كان يعاني المسيحيون من سوء المعاملة. وبدأ يدعو إلى الحروب الصليبية بحماس دفع بخمسين ألفا من المزارعين الفقراء بنسائهم وأطفالهم إلى الرغبة في الذهاب مباشرة. كان هؤلاء البؤساء بدون سلاح تقريبا يعلمون جيدا أنهم لن ينتصروا على الأتراك، لكنهم كانوا يتمنون الموت من أجل المسيح، والفوز بالجنة. ها هم يقطعون أوروبا بعصا في اليد وحقيبة على الأكتاف، يتضورون جوعا، يأكلون خيولهم أو ثيرانهم تاركين خلفهم عرباتهم على الطريق، يموت منهم الكثير بسبب العطش تحت شمس حارقة. الأطفال يسألون باكين في كل مدينة يدخلونها : «أليست هذه القدس ؟». حين وصولهم لآسيا، قتل من بقي منهم على يد الأتراك. ولم يعد أحد منهم إلى فرنسا.

الصليبيون في القدس : بعد أن عرف جيش الفرسان العظيم فظائع من المعاناة، يصل أخيرا أمام القدس. حينما تراءى لهم من بعيد المسجد (الكنيسة) وأبراج المدينة المقدسة، انحنى الفرسان على ركبهم رافعين أيديهم إلى السماء أو باكين من الفرح. ومنهم من مات من فرط التأثر.

لكن كان يجب أن يأخذوا المدينة التي يدافع عنها الأتراك بقوة. أقام الصليبيون أبراجا خشبية اقتربوا بها من الأسوار، وتمكنوا بذلك من تسلق الجدران، بمجرد أن دخلوا قاموا بالسطو على القصور، والدور، وقتلوا بهمجية كل السكان، رجالا ونساء وأطفالاً، غاصت خيولهم حتى الركب في دم أعدائهم كما قيل.

باستقرارهم في القدس اتخذوا أحدهم ملكا كان يسمى جودفروا دو بويونس.

في أسفل النص تم تأطير بعض المعلومات بلون أحمر :

«ما يجب حفظه. 1. عانى الصليبيون من الجوع والعطش وقد مات الكثير منهم قبل وصولهم إلى القدس. 2. لكنهم تمكنوا سنة 1099، من استرداد القدس من الأتراك، وأقاموا مملكة تحت إمرة سيد يسمى جودفروا دو بويونس.

يظهر لنا هذا النص مثالا لتلقى جيل الخمسينيات من القرن العشرين تاريخ الحروب الصليبية مشوها مليئا بالكذب والمبالغات كالادعاء بأن الراهب بيير الناسك قد شاهد معاناة المسيحيين حينما زار القدس، وهي الكذبة ذاتها التي لا يزال الغرب يروج لها اليوم عن وضع المسيحيين داخل العالم الإسلامي. كما كرس النص بعض المغالطات كوضع كلمة كنيسة بين قوسين تفسيرا لكلمة مسجد للتوهيم بأنها الأصل وكأن كلمة مسجد هي عبارة عن تحوير محلي لكلمة كنيسة. كما أن النص استخدم عبارة «كما قيل» حين ذكرت الجرائم التي قام بها الصليبيون، في محاولة للتشكيك في ذلك أو التقليل من شأنه.

ويزيد الأمر سوءا حينما أُضيف إطار باللون الأحمر أسفل النص للتركيز على ما ينبغي تذكره من طرف التلميذ، وهو عبارة عن تلخيص مسرف في الانتقائية يتم التركيز فيه على ″فنتازيا″ المعاناة التي عاشها الصليبيون قبل وصولهم إلى القدس والتي ذكرت في النص بشكل قريب من ميثولوجيا الملاحم اليونانية. وفي مقابل ذلك، تم تجاهل الجرائم التي قاموا بها عند وصولهم. كما تم استخدام عبارة «استرداد القدس» إمعانا في التضليل وللإيحاء بأنها كانت ملكا لهم قبل احتلالها المزعوم.

فلا غرابة إذا وجدنا ذلك الجيل من الفرنسيين الذين تلقنوا التاريخ عبر هذه المناهج، رهينة لتصورات مزيفة عن تاريخ الإسلام والمسلمين.

الوثيقة الأصلية :



VERS LA TERRE SAINTE

LA CROISADE DES PAUVRES GENS. — Un moine, **Pierre l'Ermite**, était allé en pèlerinage à Jérusalem. Il y avait vu combien les chrétiens étaient maltraités. Il prêcha la Croisade avec tant d'ardeur que cinquante mille pauvres paysans, avec leurs femmes et leurs enfants, voulurent partir tout de suite.

Ces malheureux, presque sans armes, savaient bien qu'ils ne vaincraient pas les Turcs mais ils espéraient, en mourant pour le Christ, gagner le paradis. Les voici qui cheminent à travers l'Europe, le *bourdon* (bâton) à la main, la besace sur l'épaule. Mourant de faim, ils mangent leurs chevaux ou leurs bœufs et abandonnent leurs chariots sur la route. Beaucoup périssent de soif sous un soleil de feu. Les enfants demandent en pleurant à chaque ville rencontrée : *« N'est-ce pas enfin Jérusalem? »* Arrivés en Asie, les derniers furent massacrés par les Turcs. Pas un ne revint en France.

LES CROISÉS A JÉRUSALEM. — La grande armée des Chevaliers, après avoir connu, elle aussi, d'atroces souffrances, arriva enfin devant **Jérusalem**. En apercevant au loin les mosquées (églises) et les tours de la ville sainte, les chevaliers se mirent à genoux, levèrent les bras au ciel ou pleurèrent de joie. Il y en eut qui moururent d'émotion.

Mais il fallait prendre la ville, bien défendue par les Turcs. Les Croisés construisirent de grandes tours en bois qu'ils approchèrent des murailles et réussirent ainsi à monter sur les remparts. Une fois entrés, ils pillèrent les palais, les maisons, et massacrèrent sauvagement tous les habitants, hommes, femmes et petits enfants. Leurs chevaux marchaient jusqu'aux genoux, dit-on, dans le sang de leurs ennemis.

Installés à Jérusalem, les Croisés prirent pour roi l'un d'entre eux qui s'appelait **Godefroy de Bouillon.**

Un croisé

Histoire locale. — *Vitraux de Saint-Denis. Statues de Croisés dans les églises. Origine des productions ou industries locales qui remontent aux Croisades (abricots, aubergines, artichauts, « sarrasin », mûrier, chevaux arabes, etc...) Etoffes de mousseline (Mossoul), de Damas ; moulins à vent (appelés d'abord « turquois »).*

APPRENONS. — 1. *Les Croisés souffrirent de la faim et de la soif et beaucoup d'entre eux moururent avant de parvenir en Terre Sainte.* — 2. *Ils réussirent néanmoins en 1099, à reprendre Jérusalem aux Turcs. Ils en firent un royaume sous les ordres d'un seigneur nommé Godefroy de Bouillon.*

Belles histoires de France de R. Ozouf et L. Leterrier
(librairie classique Eugène Belin) cours élémentaire édité en 1955

أمـا الـقـطب الـثـاني الـذي اعـتـمـدتـه الدعـايـة الاجـتـمـاعـيـة فيـتـمـثـل في الترفيـه والصناعات التي تحيط بها. وإذا كان جيل من السياسيين والمفكرين والإعلاميين وكافة الشرائح التي تتحكم في صناعة الرأي العام قد تربيا على تصورات مثل تلك التي نجدها في النص المدرسي السابق، فإن ما ستحتكم إليه الأجيال الفرنسية المقبلة سيكون انعكاسا واضحا لما يتم تلقينه اليوم عبر الوسائل التربوية الرسمية المباشرة وغير المباشرة التي قلما يتم الانتباه إليها لاختفائها وراء الترفيه، من سينما وأدب ومسرح وتلفزيون وألعاب فيديو وغيرها من الفنون التي تقوم بأدوار أكثر تعقيدا، لمرورها السريع إلى اللاشعور دون أدنى تصفية أو تحليل، ولقدرتها الكبيرة على اختراق حدود العقل بسحر المؤثرات البصرية والصوتية، وما تخلقه من تفاعلات نفسية لم

يكتشف منها إلى حدود اليوم إلا النزر اليسير. وفي هذا السياق أثار المدير العام السابق للقناة الأولى الفرنسية TF1 باتريك لولاي، سيلا من الانتقادات حينما صرح قائلاً :

«توجد عدة طرق للحديث عن التلفزيون. لكن إذا كان الأمر يتعلق بالأعمال (Business)، لنكن واقعيين : في الأصل مهنة TF1 هي مساعدة كوكاكولا مثلا على بيع منتوجها. لكن، لكي تكون الرسالة الإعلانية سهلة الالتقاط، يجب أن يكون دماغ المشاهد مستعدا. بمعنى آخر، أن تتم تسليته والوصول به إلى حالة من الاسترخاء ليتهيأ بين رسالتين. ما نبيعه لكوكاكولا، هو وقت دماغ إنسان في كامل الاستعداد».

هذه هي المهمة الحقيقية لمؤسسات الترفيه التي تضخ فيها أموال بأرقام فلكية، ومن هنا يختفي وجه الترفيه البريء لتحل محله أجندات مدروسة تباع فيها عينات الجمهور بمختلف شرائحها كقطعان مخدرة، يمكن حشو عقولها بما تمليه القوى.

إن هذا الجانب الغامض من الدعاية سيشكل محورا أساسيا للجزء الثاني من هذه الدراسة، لما له من انعكاسات بالغة الخطورة على بنية الرأي العام الغربي والعالمي الذي يستهلك بشراهة كل ما يبث له على مدار اليوم من رسائل كراهية يصعب حصرها وتحليلها دون التعامل معها بجدية علمية. وقد أبرزت دراسات يتيمة مثل تلك التي قدمها الأكاديمي الأمريكي من أصل عربي جاك شاهين، في كتابه "العرب السيؤون... كيف تشوه هوليوود شعبا ؟ ويقول هذا الأخير في رده على سؤال الصحفي خالد الحروب[1] :

- ما هو تأثير هوليوود، ما هو تأثير السينما الأميركية ؟ لماذا هذه الأهمية الكبيرة إلى أي مدى يصل تأثيرها في تشكيل التوجهات الأميركية، مثلا توجهات الرأي العام الأميركي وحتى الغربي بشكل عام وربما في العالم ؟

- جاك شاهين : حسنا، هوليوود تعتبر أهم مصدر للترفيه في العالم، وتصل إلى أكثر من مائة وخمسين دولة، لذا فإنك إن رأيت عربيا شريرا في فيلم من هوليوود، فإنك تراه في أيسلندا، في إندونيسيا، وهكذا. هذه الصورة تشوه كل ما له علاقة بالعرب وتجعل من الإسلام شريرا، وهي معنا منذ أكثر من مائة عام، ولهذا فإنها تؤثر على ثلاثة مستويات : تؤثر في الرأي العام، وتؤثر في تبني السياسة، وتؤثر في العربي، وخاصة العربي المسلم إذ تجعله يخجل من إرثه وتاريخه.

(1) من حوار في برنامج "الكتاب خير جليس"، قناة الجزيرة، بتاريخ 2005/12/24.

ومن المثير للانتباه في ذات الحوار الذي أجري مع جاك شاهين ربطه هذه الحالة في سينما هوليود بموروث أوربي حيث يقول : «ورثنا في أميركا هذه الصور عن فرنسا وإنجلترا، لكن في السينما كانت الانعطافة الرئيسية هي فيلم "أسير عند البدو" سنة 1912، والذي يتضمن فكرة يتم تكرارها كثيرا وهي أن مجموعة من البدو قطاع طرق يخطفون فتاة غربية بيضاء. وبالطبع فإن المقاتلين الغربيين يأتون لإنقاذها ويقتلون البدو».

لاشك أن الأمثلة الهوليودية يصعب حصرها لكن منطلقاتها واحدة تجد جذورها في الموروث الأوربي وخاصة منه الفرنسي الذي يشكل محور بحثنا لتكوين صورة واضحة عما يتم تلقينه للجمهور في فرنسا كمثال لدولة غربية تتنازعها المواجهة مع العالم الإسلامي. في هذه الدراسة نبحث حدود مفهوم الطابع البيداغوجي لحملة التحريض ضد الإسلام. وقد اخترنا لذلك أفلام الرسوم المتحركة لأنها تجمع، وبامتياز، بين قطبي الدعاية الاجتماعية (البيداغوجيا والترفيه)، التي فرضت نفسها منذ سنة 1994 كأهم أنماط البرامج المخصصة للأطفال[1] استهلاكا بتزايد حجم ما يعرض منها على القنوات الأرضية وحدها، بالمائة ساعة كل سنة على الأقل.

3. إشكالية البرمجة في فرنسا بين تركيز المال والإعلام

«أدمغة في كامل الاستعداد لصالح ميدياميتري médiamétrie»، بهذا العنوان المشتق من تصريح باتريك لولاي عنوَن المرصد الفرنسي للإعلام أحد نشراته لسنة 2005.

رفع المرصد الستار عن مؤسسة من نوع خاص تحمل اسم ميدياميتري Médiamétrie. الذي دخل إلى الفضاء السمعي البصري الفرنسي سنة 1985 ليكون صلة الوصل بين الشركات الكبيرة ووسائل الإعلام في إطار مواكبة موجة الخصخصة التي لحقت بالقناة الأولى TF1 التابعة لمجموعة Bouygues وإذاعة Europe 1 التي تمتلكها مجموعة Lagardère، وظهور إذاعات خاصة على موجة FM، وقنوات مثل القناة الخامسة وM6 و+ Canal.

ويعلن الموقع الرسمي لميديامتري أن هذا الوضع دفع بالحكومة الفرنسية إلى تشجيع إنشاء هذه المؤسسة التي تقول عن نفسها إنها "مستقلة" بهدف تقديم

(1) Le Bars (Stephane), Animation Française, un marché en mutation, Juin 1999.

إحصائيات ودراسات حول متابعة الجمهور لبرامج وسائل الإعلام "l'audience" بشكل علمي يسهل معه تحديد سعر بيع مساحة الإعلان "l'espace publicitaire" وتعتمد في ذلك على وحدة قياس أطلق عليها اسم Médiamat، يعتمد فيها على ثلاثة مكونات (العينة، التكنولوجيا، المعايير).

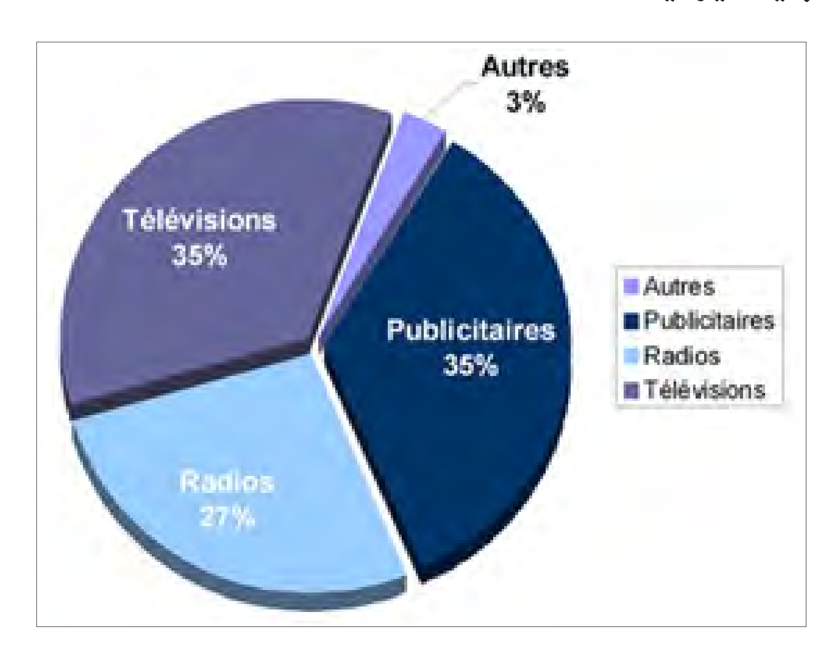
تتشكل العينة المدروسة من 3700 أسرة، أي ما يقارب 9500 فرد من سن 4 سنوات فما فوق، 24/24 ساعة. ويتم تجهيز منازل تلك الأسر بجهاز audimètre مرتبط بجهاز تحكم عن بعد يسجل باستمرار استعمالات جهاز أو أجهزة تلفاز المنزل (فتحه أو إغلاقه، متابعة القنوات المخلتفة، وأوقات المشاهدة...)، ويتم تسجيل الأفراد عبر أزرار مخصصة لكل فرد، كما يسجل الضيوف أيضا إذا كانوا حاضرين.

هكذا يبدو الأمر تقنيا محضا، لكن المرصد الفرنسي للإعلام يرى غير ذلك ويشير إلى أن دورها الحقيقي هو قياس "وقت أدمغة كاملة الاستعداد" ليس لمشاهدي القناة الأولى TF1 فقط بل لكل القنوات، والإذاعات ومستخدمي الإنترنت. إن كلام المرصد له شواهد عدة من بينها، تعريف ميدياميتري لمقياسها Médiamat حيث تقول عنه في موقعها وبصراحة بأنه «وحدة قياس لنسب مشاهدة التلفزيون الفرنسي. يمكن من الحصول على قياس دقيق ومفصل لسلوك الجمهور... كما يمكن من تحديد سمات وخصائص مشاهدي برنامج أو مساحة زمنية، ومن تقييم مدة المتابعة لكل شخص أو لكل مشاهد...».

من المؤكد أن خطورة المعلومات التي يرصدها هذا المقياس تتجلى على ثلاثة أصعدة، أولها دقتها لاعتمادها على تقنية متطورة وفعالة في الإحصاء، وثانيها مرتبط بنوعية تلك المعلومات واقترابها من أساليب التجسس عبر إحصاء تفاصيل اجتماعية تدخل في خصوصية الأفراد والأسر والجماعات، أما الصعيد الثالث وهو الأخطر على الإطلاق والأكثر غموضا، ويكمن في إتاحة تلك المعلومات لأطراف مختلفة تربطها مصالح تجارية ضيقة، وأخرى إيديولوجية في غاية التعقيد. وهذا ما يظهر في تركيبة مجلس إدارة ميدياميتري المكون من 15 شخصا يمثل كل منهم أهم المعلنين les annonceurs ومؤسسات الإعلام الكبيرة في فرنسا.

ولمعرفة ميزان القوة داخل هذه المجموعات، ينبغي النظر في نسب مساهمة كل منها في ميزانية المؤسسة التي تصل إلى 930,000 يورو، موزعة حسب أهمية المساهمين كما يظهر الرسم أسفله.

بنية الميزانية :



منقول عن الموقع الرسمي لميدياميتري

من يحدد الخارطة البرمجية ؟

مع مرور الزمن تحولت نسب المتابعة "L'audience" إلى سلطان يتحكم في هوية البرامج وعمرها، تفرض من تشاء من مقدمي البرامج، وتغير آخرين لأن ربة البيت التي لم يتجاوز عمرها الخمسين عاماً ارتأت ذلك كما يقول المرصد الفرنسي للإعلام. إن "ديكتاتورية الجمهور" التي تجعل من فضاء الإعلام فضاء أقرب لقانون السوق (العرض والطلب)، هي نظرية لطالما اشتكى منها العاملون في قطاع الإعلام في تبسيط شديد ينتهي دائماً إلى إلصاق "تهمة" اختيار البرامج بالمشاهد (الجمهور يريد ذلك)، لكن حقيقة البرمجة هي أقرب إلى التأثير المتبادل بين ثلاث قوى أساسية اثنتان منها ظاهرتان تمتلكان سلطة المال والتخطيط داخل تلك المؤسسات، والثالثة تتجسد في الرأي العام، وهو حاضر في الاستهلاك وغائب في القرار، رغم كل ما يقال عن دوره في اختيار المادة المستهلكة. ففي فرنسا مثلاً، تحتكر المجال السمعي البصري شركات أخطبوطية (Dassault, Bouygues, Lagardère, Vivendi...) عبر احتكار أحادي مطلق Monopole أو احتكار مزدوج Duopole مثل الذي قامت به شركتا Lagardère-Vivendi،

ويمتد نفوذها أيضاً إلى مؤسسات الإعلام الحكومية لما تتمتع به من علاقات متشعبة "Connivence"[1] بالأحزاب السياسية التي تكون الحكومات المتعاقبة.

إن هذا الترابط العضوي بين كل هذه المؤسسات يفسر بيع TF1 وقت دماغ في كامل الاستعداد لشركة كوكاكولا كما جاء في تصريح باتريك لولاي، وبيعها نفس العقول للأجندات السياسية المختلفة، وهو ما ظهر من خلال الفضيحة التي فجرتها أسبوعية لو كانار أونشيني Le Canard Enchaîné تروي فصول الفضيحة التواطؤ الفج بين وزير الدفاع آنذاك فرانسوا ليوتار ومدير البرمجة لقناة TF1 إيتيان موجوت. يظهر الطرفان في تسجيل خاص قبل لقاء مباشر على النشرة الإخبارية سنة 1994 يتجاذبان أطراف الحديث حول تعامل القناة مع مواضيع حساسة، وعن كيفية خداع المشاهد وتهيئته لصالح القرار السياسي. وقد تحول التسجيل إلى وثيقة إدانة خطيرة لتلك الأطراف رفضت القنوات الفرنسية المختلفة ـ حتى المنافسة منها لقناة TF1 ـ عرضه على المشاهد إمعانا في التواطؤ.

وتعتبر هذه الفضيحة، كما يقال، الجزء البارز من قمة جبل الجليد، ولولا أنها قد تسربت لما علم بها أحد. ويمكن إسقاط هذه الحالة على باقي القنوات الفرنسية في تعاملها مع القضايا التي تعرض لها وخاصة منها قضايا الإسلام الحساسة. فكل ما يعرض على المشاهد لا يخرج عن ثلاث حالات : إما أنه يوافق الخط التحريري الذي تصنعه تلك القوى عبر قياس سلوك الرأي العام والتلاعب به لخدمة مصالحها، أو أنه لا يعارض مصالحها، وهو يدخل في المسموح به من مواضيع تافهة أو لا قيمة لها، ويتم السماح بها لملء الفراغ داخل إطار البرمجة في أوقات تقل فيها نسب المشاهدة. أما الحالة الثالثة، وهي إقصاء كل ما يخالف الخط التحريري أو كل ما من شأنه إزعاج أصحاب القرار في داخل تلك المؤسسات على الصعيد الربحي المحض وكذلك الإطار الإيديولوجي المرسوم عبر ما يسمى برسم الأولويات agenda-setting.

إن هذه المؤسسات الإعلامية تقوم بدور مصافٍ كبيرة للمعلومة تعمد إلى أساليب ملتوية وتطورها باستمرار كما سبق وذكرنا عبر اتباع ما أوصى به بيرنايز من معرفة دقيقة بالسلوك والعادات وتتبع المتغيرات السيكولوجية للمجتمعات، بل واستيراد أحدث ما توصلت إليه التجارب في هذا المجال، كما يقول الباحث في مركز

(1) Connivence أو التواطؤ بين السياسي والإعلامي : انظر في ذلك الفيلم الوثائقي "pas vue pas pris" للصحفي بيير كارل Pierre carles.

الدراسات CNRS كريستيان سالمون في كتابه "الستوري تيلينغ، الآلة التي تصنع القصص وتنمط العقول" ويشرح كيف انتقلت تقنية الستوري تيلينغ storytelling التي تعتمد على السرد والأسلوب القصصي في الخطاب من الولايات المتحدة الأمريكية إلى فرنسا في كل الميادين. ويسوق في ذلك مثالا عن استخدامها من طرف شركة رونو سنة 2001 في عملية إعلامية داخلية اقتداء بمكاتب العلاقات العامة داخل الشركات الأمريكية التي بدأت في استخدام (الستوري تيلينغ) منذ مطلع التسعينيات من القرن العشرين. ويعرج سالمون على مثال آخر لاستيراد تلك التقنية في استخدامها سياسيا في الحملة الانتخابية لنيكولا ساركوزي بإيعاز من مستشاريه الإعلاميين.

وقد ساعد تفاعل الجماهير مع الفرجة وبرامج التسلية على استفحال هذا الوضع من حيث تمكن المؤسسات الإعلامية من استغلال الاستعداد النفسي والعقلي للمشاهد في تمرير كل الرسائل سياسية كانت أو تجارية اعتمادا على سلسلة من الرموز المؤثرة في الخيال والغرائز والعواطف، دون تمييز في ذلك بين البرامج الموجهة للكبار أو الصغار، فصغير اليوم هو كبير الغد يبدأ التركيز عليه في سن مبكرة لتهيئته لقبول التصورات التي تفرضها شركات مثل Lagardère التي ترتكز نشاطاتها على تجارة السلاح (EADS)[1] والإعلام (Lagardère Media) وتمتلك 66% من أسهم قناة Gulli الخاصة بالأطفال في مقابل 34% لصالح مجموعة France Télévisions التي تمتلكها الدولة الفرنسية. ولمجموعة Lagardère قنوات للأطفال تمتلكها 100 كقناة Canal J الموجهة لفئة ما بين 7 و14 سنة وقد بدأت بثها كقناة تربوية، لكن سرعان ما بدأت تبتعد عن النهج التربوي في برمجتها لتجد الفئة المستهدفة نفسها أمام مواضيع تقترب أكثر فأكثر من مواضيع الكبار. أما البرمجة التربوية، فقد أوكلت إلى قناة TiJi التابعة لنفس المجموعة والموجهة إلى فئة أقل من 7 سنوات. وقد تفردت مجموعة Lagardère بتخصيص قناة للفتيات ما بين 10 و 18 سنة، دفعا بهذه الفئة نحو عالم الكبار بشكل مبكر.

برامج الأطفال : البنية والمتغير :

عادة ما تجري دراسة برامج الأطفال بشكل غير دقيق حينما يصنف الطفل ككيان جامد معزول عن محيطه الاجتماعي، على اعتبار أنه لا يتابع إلا برامج الأطفال، وكأن بين عالمه وعالم الكبار حدودا فاصلة. إن هذا المنطلق من الناحية المنهجية

(1) European Aeronautic Defence and Space company وتختصر بـ EADS تعد أكبر مجموعة شركات للصناعة الحربية والفضائية بأوروبا والثانية على مستوى العالم.

خاطئ لا محالة بسبب نظرته إلى الحدود التي تفصل العالمين كحدود ثابتة. لكن الأبحاث في هذا المجال تنبه إلى عكس ذلك، بل تنذر بتزايد اطلاع الصغار على عالم الكبار في سن جد مبكرة بضغط من الشركات الصناعية الضخمة وبشكل يصعب معه ضبط المادة التي تبث للأطفال.

تقول الأخصائية في علم الاجتماع مونيك دانيو[1] في رد على سؤال للصحيفة الفرنسية للمركز الوطني للأبحاث العلمية CNRS[2] حول أثر التلفزيون على التصورات التي يضعها الأطفال للعالم :

«... كان عالم الكبار عنهم مستتراً، لا ينكشف لهم إلا بقدر ما يكبرون. أما اليوم مع التلفزيون، فيجد الأطفال أنفسهم في مواجهة جد مبكرة مع عالم "الكبار"، بتعقيده، وعنفه، وجنسه، وتجاوزاته».

طبعا، لا يمكن أن يعزى هذا التطور غير الصحي إلى التلفزيون وحده أو أي وسيلة أخرى بمعزل عن واقع النموذج الغربي الذي ندرسه بكل تعقيداته الإيديولوجية والسياسية والثقافية. فالحديث عن مفاهيم مثل "القدرة الشرائية للطفل"، وعن استقلاليته باعتباره كائنا منفصلا عن السلطة الأسرية ومسميات أخرى، هو وليد النظريات التربوية التي أثرت في النصف الأخير من القرن العشرين مثل نظريات الأخصائية النفسية الفرنسية الشهيرة فرانسواز دولتو التي انتشرت عبر الإعلام[3] الفرنسي خلال العقود الثلاثة الأخيرة، وأسست لمنظومة ثقافية بالغت في الاهتمام بالطفل إلى درجة أصبح فيها محورا لقرارات الأسرة. لم يكن لهذه النظريات أن تستقر دون التغيرات الجذرية التي جاءت بها "الثورة الجنسية" في ستينيات القرن الماضي، وتبني مفاهيم مثل الجندر gender كفلسفة مؤسساتية تسببت في انهيار مؤسسة الأسرة. إن من بين العوامل التي شكلت مرتكزا للوضع الجديد للطفل، اختلال البنية الديموغرافية الأوربية[4]، وتراجع معدلات الإنجاب.

---

(1) Monique Dagnaud خبيرة في علم الاجتماع، تعمل كمديرة أبحاث لدى CNRS وعضو في الهيأة العليا للسمعي البصري CSA.

(2) CNRS المركز الوطني للأبحاث العلمية، ويعد أكبر مؤسسة حكومية فرنسية للبحث العلمي تابعة إداريا لوزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

(3) لقد بدأت فرانسواز دولتو قصتها مع الإعلام منذ سنة 1976، حين بدأت تقدم برنامجاً إذاعياً ترد فيه على أسئلة المستمعين على راديو France Inter.

(4) يشير المعهد الوطني للإحصاء والدراسات الاقتصادية INSEE إلى أن فرنسا تبقى متصدرة رأس قائمة الدول الأوروبية الأكثر إنجاباً مع إيرلندا والمملكة المتحدة، رغم الانحدار البسيط الذي سجلته سنة 2009 بـ 1,99 طفلاً لكل امرأة عوضاً عن طفلين لكل امرأة سنة 2008.

لقد أوضحت دراسات عديدة، مثل التي قامت بها نقابة منتجي أفلام الرسوم المتحركة سنة 1999، أن القوى الاقتصادية (أرباب الصناعة والتوزيع والنشر) قد استغلت هذا المناخ لتتجاذب الطفل في كل الاتجاهات التي تخدم مصالحها عبر أساليب الماركيتينغ الملتوية، واستراتيجيات كتلك التي تذكرها شبكة التربية والإعلام الكندية[1]، وهي شبيهة إلى حد كبير بأسلوب بيرنايز في استخدام علم النفس الاجتماعي. وتذكر الشبكة أن أخصائيي الماركيتينغ يعتمدون على المعرفة الدقيقة للاحتياجات العاطفية والاجتماعية للأطفال بناء على دراسة سلوكياتهم ومخيلتهم وأحلامهم وحتى رسوماتهم، الشيء الذي دفع بمجموعة من الأخصائيين الأمريكيين في الصحة العقلية سنة 1999 إلى توجيه رسالة مفتوحة إلى جمعية السيكولوجيين الأمريكية (APA)[2] مطالبين اعتبار هذه الممارسات منافية للأخلاق. ويذكر مؤلفو كتاب Kidfluence الذي نشر سنة 2001 حول صناعة الماركيتينغ، أنه بإمكاننا أن نلاحظ مبدأين للضغط يعمد إليهما الطفل في إقناع والديه باقتناء شيء ما : أولها الإلحاح، ويقتضي الأمر تكرار الطلب إلى أن يقبلوا، وهو أسلوب أقل فاعلية من ثان يسمى الأهمية. ويكتسب هذا الأسلوب قوته من كونه خفيا يعتمد فيه على رغبة الآباء في إهداء أبنائهم الأفضل، ويلعب على وتر عقدة الذنب التي تتولد لديهم بسبب عدم قضائهم مدة كافية مع أبنائهم. وهو الشيء ذاته الذي ذكرته مونيك دانيو في معرض حديثها عن شركات الإعلان الغربية التي تبث في أمريكا وحدها نحو 20 ألف رسالة إعلان في السنة موجهة للطفل مباشرة في تخط واضح للتسلسل الهرمي للأسرة. تقول دانيو إن هذه الشركات تجعل من الطفل «بطلاً بسلوك الكبار»، أكثر وقاحة ودهاء من والديه.

الرسوم المتحركة في برمجة القنوات الفرنسية :

أكدت برمجة الرسوم المتحركة بفرنسا كل تلك المتغيرات الاجتماعية والأسرية التي تحدثنا عنها سابقاً وساهمت في تعميقها بشكل ممنهج كما تظهر الأرقام.

في السابق كانت الرسوم المتحركة تعرض في الفترة الصباحية، لكن منذ عام 2000 بدأت القنوات الفرنسية بثها لتلك البرامج في الجزء الأول من فترة المساء أي من

(1) Réseau Education-Médias شبكة كندية تقدم استشارات ودراسات لمؤسسات كندية مختلفة حول إشكالية التربية وعلاقاتها بوسائل الإعلام التقليدية والرقمية.

(2) American Psychological Association إحدى أهم جمعيات علم النفس الأمريكية مقرها بواشنطن DC وتضم 15000 منخرط من مهنيين وأخصائيين.

الساعة 20,30 إلى الساعة 22,20، بنسبة 32,6% من عروض السنوات العشر الأخيرة. وتبث كل من TF1, M6, France 2, France 3 منذ سنة 2008 في نفس الفترة من المساء 9 أفلام رسوم متحركة. ويشير المركز الوطني للسينما بفرنسا CNC إلى أن قناة M6 هي المتسببة في ذلك لأنها تبرمج ما يقرب من نصف أفلامها للرسوم المتحركة في هذه الفترة الزمنية.

بث أفلام الرسوم المتحركة بحسب التوقيت على قناة :
M6, France 3, France 2, TF1

	اليوم		الجزء الأول من الأمسية		الجزء الثاني من الأمسية		المساء		المجموع
	العدد	%	العدد	%	العدد	%	العدد	%	
1999	7	100,0	0	0,0	0	0,0	0	0,0	7
2000	5	50,0	4	40,0	1	10,0	0	0,0	10
2001	7	63,6	2	18,2	2	18,2	0	0,0	11
2002	8	72,7	3	27,3	0	0,0	0	0,0	11
2003	6	50,0	5	41,7	1	8,3	0	0,0	12
2004	10	58,8	7	41,2	0	0,0	0	0,0	17
2005	13	65,0	7	35,0	0	0,0	0	0,0	20
2006	7	53,8	4	30,8	0	0,0	2	15,4	13
2007	9	52,9	6	35,3	1	5,9	1	5,9	17
2008	15	60,0	9	36,0	0	0,0	1	4,0	25

اليوم : من الساعة 7:00 إلى الساعة 20:29 ؛ الجزء الأول من الأمسية : من الساعة 20:30 إلى الساعة 22:20؛ الجزء الثاني من الأمسية : من الساعة 22:21 إلى الساعة 23:59 ؛ المساء من 00:00 إلى 06:59.

المصدر : CNC-CSA.

خلال سنة 2008 تم بث 3901 ساعة لبرامج الرسوم المتحركة على القنوات الأرضية الفرنسية، أي ما يقارب نسبة 2,5 مما يستهلكه المشاهدون من سن 4 سنوات فما فوق على القنوات الأرضية العامة. وقد تقاسمت تلك القنوات عدد الساعات على النحو التالي : + Canal بحصة 313 ساعة، M6 بـ 424 ساعة، TF1 بـ 936 ساعة، France 5 بـ 1142 ساعة، France 3 بـ 1050 ساعة، France 2 بـ 36 ساعة أي ما يعادل

نسبة 7,8% من مجموع البرامج التي تم بثها خلال السنة على هذه القنوات، وهو أقل مما بثته القنوات المجانية على القنوات الرقمية الأرضية TNT أزيد من 6700 أو القنوات المخصصة للأطفال التي بثت أكثر من 80 ألف ساعة.

حجم الرسوم المتحركة التي تم بثها على القنوات الفرنسية خلال سنة 2008

	عدد الساعات	الحيز المخصص للأفلام
TF1	935 ساعة و 34 دقيقة	7 ساعات و46 دقيقة
France 2	36 ساعة و 20 دقيقة	ساعة و6 دقائق
France 3	1050 ساعة و 15 دقيقة	7 ساعات و36 دقيقة
Canal +	313 ساعة و 14 دقيقة	128 ساعة و23 دقيقة
France 5	1141 ساعة و 46 دقيقة	ساعة و18 دقيقة
M6	423 ساعة و49 دقيقة	15 ساعة و58 دقيقة
المجموع	3900 ساعة و 59 دقيقة	162 ساعة و9 دقائق

حصيلة اليوم باستثناء France 5 (البث التماثلي من الساعة الثالثة صباحاً إلى الساعة السابعة مساء)، وتشمل حصة الأفلام.

المصدر : Médiamétrie TV Performances - Médiamat، جميع حقوق النشر محفوظة - Médiamétrie -

لقد تم تسجيل أعلى نسب المشاهدة للرسوم المتحركة خلال سنة 2008 على TF1 وFrance 5 و+ Canal في فئة ما بين 4 و10 سنوات بالمقارنة مع فئة ما بين 11 و14 سنة، بينما سجل العكس على كل من France 2, France 3, M6. وتبقى هذه النسب كما هي في فترة ما قبل الساعة 8,30 باستثناء M6 التي سجلت أعلى نسبها لفئة ما بين 4 و10 سنوات في نفس الفترة الزمنية. أما فيما يخص + Canal، فقد سجلت أعلى نسبها في الفترة غير المشفرة.

معدل نسب متابعة الرسوم المتحركة لسنة 2008

	مجموع البرامج			البث قبل الساعة 8 و30 دقيقة		
	4 سنوات فما فوق	من 4 سنوات إلى 10	من 11 سنة إلى 14 سنة	4 سنوات فما فوق	من 4 سنوات إلى 10	من 11 سنة إلى 14 سنة
TF1	14,1	25,2	20,9	11,8	29,7	16,8
France 2	10,0	4,3	8,6	9,5	4,8	9,8
France 3	12,6	23,5	26,4	10,5	21,5	33,8
Canal+	1,9	3,6	3v4	3,2	3,0	2,5
France 5	4,1	15,3	6,3	4,2	10,8	3,2
M6	7,0	10,4	12,1	4,6	8,7	6,8

France 5 : البث التماثلي من الساعة الثالثة صباحا إلى الساعة السابعة مساء، وتشمل حصة الأفلام.

المصدر : Médiamétrie TV Performances - Médiamat، جميع حقوق النشر محفوظة - Médiamétrie -

من المهم أن نعرف أن كل هذه القنوات قد خصصت حيزا للصغار في برامجها اليومية بأسماء مختلفة خاصة بها، وفترات زمنية محددة وأشكال وألوان مميزة :

- TF1 تحت اسم TFOU، وتبدأ من الساعة 6,50 إلى 8,30 من الاثنين إلى الجمعة وتنتهي في حدود الساعة 11 يوم الأربعاء كما تبدأ مع الساعة 8,55 وتنتهي في 11 يوم السبت، أما يوم الأحد فتبدأ من الساعة 6,55 إلى الساعة 10.
- M6 تحت اسم M6 Kid من الساعة 6,30 إلى 9 يوم الأربعاء ومن 6,30 إلى 8,40 يوم السبت، ومن 9,30 إلى 11,30 يوم الأحد.
- France 5 تحت اسم Debout les zouzous من الساعة 6,50 إلى الساعة 8,50 من الاثنين إلى الجمعة باستثناء يوم الأربعاء الذي تنتهي فيه مع الساعة 8,35، كما تبث يوم السبت بين الساعة 7,15 و9,55 ويوم الأحد من الساعة 7,15 إلى 8,45. حدثت تغييرات برمجية بحلول سبتمبر 2008 لينتهي حيز يوم الأربعاء على الساعة 11. أما حيز يوم السبت، فيبدأ مع الساعة 6,50 وحذف حيز يوم الأحد، كما أضيف حيز آخر يبدأ من 11,55 إلى 13,30 تحت اسم Midi les zouzous من الاثنين إلى الجمعة.

- France 3 تحت اسم Toowam يبدأ من 6,55 إلى 8,35 من الاثنين إلى الجمعة وينتهي يوم الأربعاء على الساعة 11، ويبدأ يوم السبت من الساعة 6,35 إلى غاية 8,45، وتم تغييره مع سبتمبر 2008 لينتهي مع الساعة 8,20. أما يوم الأحد، فيبدأ من الساعة 6,35 إلى 9,30. كما أن هناك فترات تحت مسميات أخرى هي Scooby gang يوم السبت من الساعة 8,50 إلى 10,45. وF3X, le choc des héros من الساعة 9,40 إلى الساعة 10,50 يوم الأحد. وقد تم تغيير هذين الحيزين بحلول شهر أبريل 2008 بحيز يوم السبت Chouette Toowam، ويبدأ من الساعة 8,50 إلى 11. وحيز يوم الأحد Bunny tonic من الساعة 9,15 إلى الساعة 10,45.

- France 2 تحت اسم KD2A، يبث يوم الأربعاء من الساعة 9,40 إلى 10,30 ومن الساعة 6,10 إلى 7 ومن 7,50 الى 11,50 يوم السبت. وقد تم تقليصه منذ سبتمبر 2008 من 9,35 إلى 11,50. أما يوم الأحد فمن الساعة 6,10 إلى 7.

- Canal + تحت اسم ça cartoon لمدة 45 دقيقة في بداية الحيز يوم الأحد بالواضح من الساعة 6,30 إلى 8 ومن 19,30 إلى الساعة 20,20 بالواضح أيضاً، ويوم الأربعاء من الساعة 10,10 إلى 10,15 مشفرة. وقد تم تغيير هذا الحيز منذ سبتمبر 2008 وتحويله على Canal+ family. وقد تم استبداله منذ شهر مارس 2010 بحيز تحت اسم Cartoon+ يعاد بثه مشفراً يوم الأحد على الساعة 7,15.

ينبغي التفريق بين هذه القنوات والقنوات المخصصة للأطفال من حيث كم المادة التي تبث 24/24 ساعة طيلة الأسبوع، من حيث عدد متابعيها. وتتصدرها قنوات Canal J التي تأتي على رأس القائمة بـ 4,3 ملايين مشاهد في الأسبوع ما بين فترة سبتمبر 2008 وفبراير 2009. وتليها قناة Disney Channel وقناة Télétoon بـ 3,3 ملايين مشاهد أسبوعيا و3,1 مليون لقناة تي جي Tji. وبغض النظر عن كم المشاهدين لتلك القنوات، فهي تختلف عن القنوات العامة من حيث نوع المتابعين وأعمارهم، الشيء الذي يؤثر في مضامين البرامج. وتنقسم إلى ثلاثة أقسام : قنوات موجهة للأطفال الأقل من 3 سنوات (Baby First et Baby TV) ؛ وأخرى موجهة لمن تتراوح أعمارهم من 3 سنوات إلى 6 (Boomerang, Piwi, Playhouse Disney, et Tiji)؛ وقسم ثالث للأطفال من 7 إلى 14 سنة (Canal J, Cartoon Network, Disney Channel, Disney Cinémagic, Disney XD, Nickelodeon et Télétoon).

نسبة متابعة القنوات الموضوعاتية المخصصة للأطفال (سبتمبر 2008 ـ فبراير 2009)

	عدد المشاهدين أسبوعياً (بالملايين)	نسبة المتابعة (%)
Boomerang	1,995	0,3
Canal J	4,333	0,7
Cartoon Network	2,326	0,2
Disney Channel	3,262	0,7
Disney Channel +1	1,720	0,1
Disney Cinemagic	2,255	0,2
Disney Cinemagic+1	1,929	0,1
Filles TV	1,948	0,1
Game One	2,070	0,3
Getix	2,826	0,7
Mangas	1,501	0,1
Nickelodeon	1,706	0,1
Piwi	2,671	0,3
Playhouse Disney	2,834	0,5
Télétoon	3,256	0,4
Télétoon+1	2,336	0,1
Tiji	3,084	0,6

المصدر : Médiamétrie : ـ MédiaCabSat ـ طيلة اليوم، 4 سنوات فما فوق.

إن هذا الكم من الإنتاج، المركب والمنظم، ساهم في خلق بيئة إنتاج فرنسية تغنيها عن الاستهلاك المفرط للإنتاج الأجنبي. وقد شكل حجم الساعات التي بثت من الإنتاج المحلي نسبة 40,4% في مقابل نظيرتها الأمريكية التي تمثل 31,9% مما يعرض على القنوات الأرضية، وأخرى أوروبية مختلفة تبث بنسبة 14,8% ونسبة ثالثة من الرسوم المتحركة اليابانية والاسترالية والكندية تشكل في مجموعها 12,9%. ويتصدر بث القناة الفرنسية الأولى TF1 للإنتاج المحلي أمام France 3 التي تبث الإنتاجات الأمريكية. وتأتي بعدها France 5 التي تبث الإنتاجات الأوروبية المختلفة، في تفريق للأدوار يوحي برؤية مدروسة يصعب معها الحديث عن الارتجال في اختيار نوعية المادة وكمها.

المبحث الثاني

شخصية المسلم في الرسوم المتحركة

1. فن التحريك في خدمة الإيديولوجيا

«الفن كالسياسة تمتلكه فئة قليلة تحتاج أن تقابل الجمهور على أرضه، وأن تدرس بنية الرأي العام لتستخدمه بحكمة» إيدوارد بيرنايز[1].

متى تنتهي التسلية ومتى يبدأ التسميم السياسي ؟ يقول أستاذ التاريخ سيباستيان روفات[2] متسائلاً عن علاقة الرسوم المتحركة بالدعاية. سؤال قد يبدو وجيهاً لكنه مخالف لما عودتنا عليه فهرسة المؤلفات والموسوعات التي تعنى بتاريخ السينما.

فغالباً ما نجد الرسوم المتحركة مدرجة ضمن تصنيفات الأدب العجائبي Fantastique، وفي أحسن الأحوال قد نجده في جملة أنماط الإبداع السريالية.

صحيح أن البراءة والعفوية التي توحي بها إنتاجات الرسوم المتحركة تحجب جانباً آخر مظلماً من علاقتها بالإيديولوجيات والمؤسسات السياسية، يقترب بها إلى الأدب السياسي أكثر من أي شيء آخر، ويمكن أن نجد في التجارب الأولى للرسوم المتحركة أدلة كثر على هذه النظرية.

أول فيلم بريطاني للرسوم المتحركة كان فيلم دعاية عسكرية (1899) Matches appeal[3]، يشجع المشاهدين على إرسال علب عود الثقاب إلى الجنود في حرب البويرز Boers war بعد أن نسيت الدولة تزويدهم بها. ويتساءل سيباستيان روفات مرة أخرى قائلاً : هل يجب علينا أن نعجب حينما نعلم أن آباء الرسوم المتحركة كانوا محترفي فن

---

(1) من كتاب Propaganda لايدوارد بيرناينز، ص 129.

(2) Sébatien ROFAT أستاذ التاريخ، ومؤلف كتاب الرسوم المتحركة والبرابكاندا Animation et propagande.

(3) من إخراج Arthur Mlbourne Cooper (1874-1961).

الكاريكاتير في الأساس ؟ وقد استدل في هذا بالفرنسي إيميل كول Emile Cohl الذي التحق بشركة Gaumont سنة 1907 كمخرج للرسوم المتحركة وعاش بعد ذلك متنقلاً بين الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا إلى أن أتت الحرب العالمية الأولى لينخرط داخل شركة Eclair في إنتاج مجموعة من الإعلانات تبث في نشرات الأخبار وإخراج أفلام دعاية مثل فيلم Les Aventures des Pieds Nickelés، الذي يحكي قصة شابين يساريين تتابعهما الشرطة تارة والعصابات تارة أخرى. منذ ذلك الحين، بدأ اللجوء إلى الرسوم المتحركة خاصة منها الهزلية Cartoons كتقليد دعائي فعال استعمل في الحرب العالمية الأولى مثلاً لأغراض تعليمية من طرف المؤسسة السياسية والعسكرية الأمريكية التي تعاقدت مع أهم شركات الإنتاج السينمائي مثل : Bray Company وParamount لإصدار سلسلة أفلام قصيرة تقنية تشرح تركيبة الأسلحة للمنخرطين الجدد في صفوف الجيش. وقد شاركت أسماء لامعة في تلك الحملة من أمثال المخرج الشهير Max Fleicher الذي ساهم في تطوير هذا النوع من أفلام الدعاية كامتداد لتجربة شركة Bray الناجحة في فيلم How the Submarine Rises and Dives.

من التدريب التقني العسكري إلى التهييج السياسي المباشر، بدأ استشعار فاعلية هذا النوع من الأفلام في إيصال الرسائل التحريضية. ولعل أبرز مثال على ذلك فيلم غرق لوزيتانيا (1918) The sinking of the Lusitania كعمل فني متكامل أسس لجيل جديد من أفلام الدعاية السياسية، وينبغي أن نسجل في هذا الصدد إحدى أهم المفارقات التاريخية، وتكمن في كون مخرجه وينسور ماكي Winsor McCay هو الشخص ذاته الذي نقل الرسوم المتحركة من طور التجربة إلى طور الصناعة السينمائية المتطورة.

من الملفت للنظر اختيار وينسور ماكي لقصة إغراق السفينة البريطانية لوزيتانيا من طرف غواصات الألمان كذريعة لشيطنة الشعب الألماني والتحريض العنصري ضده وهي ذات الذريعة التي اتخذها ويلسن ـ رئيس الولايات المتحدة الأمريكية آنذاك ـ لدخول الحرب العالمية الأولى.

لقد جمع الفيلم كافة قوالب التحريض السينمائي التي توارثتها السينما من التقنيات البصرية التي توحي بالواقعية الوثائقية. ويبدأ الفيلم بسرد توثيقي للحادثة، سنة وقوعها، عدد ركابها، ووجهتهم كل ذلك على خلفية صور ثابتة للسفينة، لتبدأ بعدها مباشرة سلسلة من الرموز القيمية، توجه المشاهد إلى أن الحادثة تعبر عن مواجهة بين عالم الأخيار وعالم الأشرار. يظهر ذلك التمايز بين العالمين من خلال

مشاهد السفينة وهي تسير في أمان تحت ضوء الشمس الساطعة بالقرب من تمثال الحرية في ربط واضح بين قصة لوزيتانيا وقيم الحرية التي تدفع بها الولايات المتحدة الأمريكية كأحد أهم رموزها الحضارية.

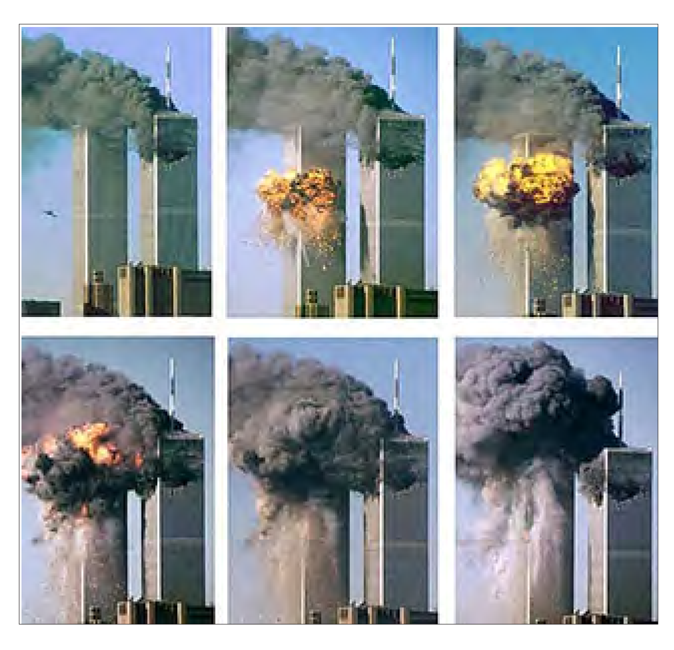
وتنطلق الرحلة من عالم الأخيار، ويسدل الستار بعد ذلك مباشرة على مشهد مناقض في الطرف الآخر من المحيط يجسد عالم الشر ويبدأ بورقة تشرح أعمال الألمان المشينة والإجرامية، تليها مباشرة صور لغواصة ألمانية تقترب من الشاشة بشكل سريع ومخيف، ويتوالى تعميق هذا البعد بإظهار مشاهد لغواصة الألمان بلون أسود وهي تطفو فوق سطح البحر. ويظهر ركابها وكأنهم أشباح بدون ملامح، فكلما كان العدو مبهماً غامضاً كلما بدا مخيفاً، وأبعد ما يكون عن الطابع البشري. يزيد التباين بين عالمي الشر والخير مباشرة بعد تفجير الألمان لسفينة لوزيتانيا، بحيث يتم إظهار الضحايا بشكل إنساني لكسب تعاطف الرأي العام. يظهر الفيلم صوراً لأسماء لامعة تباعاً تمثل شرائح مختلفة من المجتمع (فيلسوف، كاتب مسرحي، رياضي، مدير مسرح)، هكذا كلما تم إبراز تفاصيل أكثر عن الفئة الممثلة كلما كانت أقرب لنفسية المشاهد والعكس صحيح.

أما النصف الثاني من الفيلم فيطرح أكثر من علامة استفهام حول تطابق ماضي دعاية التهويل بحاضرها. وقد يظهر ذلك بجلاء إذا قارنا مثلاً الصور التي بثتها قنوات التلفزيون الغربية مثلاً لتفجيرات ناطحات السحاب بمانهاتن في الحادي عشر من سبتمبر 2001 بصور تفجير سفينة لوزيتانيا، رغم أن قرناً من الزمن يفصل الحادثين إلا أن تناولهما يضعنا أمام بنية دراماتيكية موحدة.

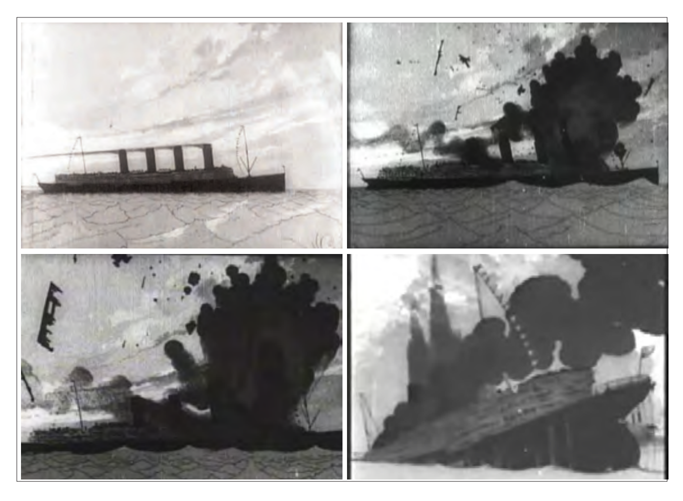
ـ المونتاج :

كلنا يذكر تلك المشاهد الطويلة من ناطحات سحاب مانهاتن والدخان يتصاعد منها بشكل مخيف. لقد تم بث تلك الصور من زوايا مختلفة، وأبعاد متفاوتة بالضبط كما فعل وينسور في فليمه غرق لوزيتانيا، الهدف هو نفسه، أي خلق معاني مختلفة عبر المونتاج، مثل الصدمة، الخوف. أو إحداث ردة فعل نفسية لدى المتلقي تشعره باستثنائية الحدث.

مقارنة بين التعامل مع الصورة في الحادثين :



صورة 1 : برجا مانهاتن في الحادي عشر من سبتمبر 2001
مشاهد طويلة للانفجارات تم تكرارها على القنوات العالمية



صورة 2 : مشاهد من فيلم غرق لوزيتانيا لويندسور ماكين (1918)

مشاهد من الفيلم تتوقف طويلاً أمام انفجار لوزيتانيا لدرجة استحواذها على النصف الثاني من الفيلم كاملاً.

ـ مضامين الصورة :

من أهم وأغرب المطابقات التي جمعت التصوير الدراماتيكي للحادثين، تلك الطريقة التي تم بها إظهار الضحايا. بعد الانفجارات الهائلة التي لحقت بسفينة لوزيتانيا، تسعى المشاهد إلى إظهار الحادث كحادث ضد الإنسانية وليست أضراراً مادية وبشرية في نطاق الحرب فحسب. وبعكس صورة الأشرار الغامضة التي أشرنا إليها في السابق، ننتقل إلى عالم الأخيار (الضحايا)، الذي يتميز بوضوح شخصياته والقرب من معاناتهم. وتظهر المشاهد الأولى للضحايا وهم يلقون بأنفسهم من السفينة وهي تحترق، أي الصور ذاتها التي بثت بشكل متكرر لضحايا الحادي عشر من سبتمبر 2001.

تقوم هذه الصور بدور سردي هام في "أنسنة" القضية لكسب تعاطف الجمهور، ومن الملاحظ أن ترتيبها في المونتاج يبدأ من المشاهد الأبعد إلى المشاهد الأقرب لسببين ظاهرين : أولهما لفت الانتباه إلى أن الضحايا يشكلون أعدادا كبيرة عبر اللقطات البعيدة، والسبب الثاني حينما يتم تحويل تلك المعاناة الجماعية إلى قصص فردية يستخدم فيها من يمكن تعريفهم "بالضحايا الأضعف" أي "الأطفال والنساء" لما يشكلونه في عقلية المشاهد من رمزية للضعف، ولاقترابهم من الصورة الذهنية للضحية المثالية. ينتهي الفيلم بصورة أم تلتقط رضيعها وهي تغرق في مشهد رهيب، بعد اختفاء الأم ورضيعها من الإطار تفاجئنا جملة ختامية في منتهى العنصرية، تقول : «إن الرجل الذي أطلق النار قد حاز على وسام لفعلته من طرف الإمبراطور ! ويقولون لنا لا يجب أن نكره الألمان (The Hun)». لقد اختار وينسور عبارة The Hun، وهي كلمة عنصرية يُنعت بها الألمان دون أدنى حرج، وقد قبلها الجمهور دونما تردد أو تفكير. هكذا تم استغلال عاطفة الجمهور باستدراجه نفسياً من التعاطف مع الضحايا إلى كراهية الجلاد المفترض. في هذا الجو المحموم بالعنف النفسي، تصبح الكراهية مبررة ومقبولة على نطاق واسع. ومن الطريف أن نذكر أن الجمهور الذي شاهد هذا الفيلم وانفعل معه كان قد مات أو أصبح طاعناً في السن في سبعينيات القرن العشرين، حين ظهرت حقيقة سفينة لوزيتانيا التي كانت تدعي الولايات المتحدة الأمريكية أنها سفينة مدنية، في حين تثبت الوثائق الرسمية التي تم الكشف عنها أنها كانت محملة بالأسلحة والقنابل.

لنعد قليلاً لعبارة The Hun أو "الألمان الأوباش"، وهي مستوحاة من كلمة boche التي استخدمها الفرنسيون لتحقير الألمان، بالرغم من أنها وردت مرة واحدة في

نهاية فيلم غرق لوزيتانيا، لكن موقعها ودلالاتها اللاشعورية تجعل منها مفتاحا لنجاح الدعاية. أما الموقع فتكمن قوته في تأخير رسالة الكراهية المباشرة عوضا من تقديمها بحيث تكون نفسية المشاهد مهيأة لاستقبال الرسائل دون مقاومة، وهو نهج قديم حديث في التلاعب بالمتلقي.

أما الدلالات اللاشعورية، فلا شك أن خطاب الكراهية لا يمكنه أن يستقر لدى الجمهور دونها، وهي الرابط لتصور جماعي حول موضوع معين، ومنه يجب الانتباه إلى أن انتقاء عبارة The Hun لم يكن اعتباطياً، بل استخدمت كمفتاح لاستفزاز تصورات قديمة عن الألمان رسمتها الأدبيات الإيديولوجية الأوروبية، ودارت في فلكها الإنتاجات الثقافية التي تربت عليها الحشود. إن الدرس الألماني هو درس يمكن استلهامه في دراسة ما يتعرض له الإسلام والمسلمون على الأقل تقنياً، فأسلوب التعامل مع هذه القضايا لم يخرج عن القوالب التي أصبحت تقليدا كما ذكرنا سابقاً يمكن التكهن به، وإدراك أطرافه، والتعامل معها كما يتم التعامل مع الإشكالات الأنتروبولوجية.

2. إيقونوغرافيا الاستشراق

«لقد أصبح الشرق مصدر قلق عام».

فيكتور هوجو 1829، في تقديم ديوانه "الشرقيات"

حينما نتحدث عن صورة العرب والمسلمين في السينما الغربية، يستوقفنا كتاب جاك شاهين المثير "العرب السيئون... كيف تشوه هوليوود شعباً ؟" يقول صاحب الكتاب إن أكثر من 300 فيلم وقرابة 25 بالمائة من أفلام هوليود إما تهين العرب بطريقة أو بأخرى، أو تحمل افتراءات غير مبررة، أو تجعل العرب هدفاً لنكتة سخيفة. وفي تحليل لما يقارب ألف فيلم يخلص جاك شاهين إلى أن تلك الصور التي انتشرت عبر 150 دولة حول العالم عبر آلة هوليود العملاقة تعرض العرب والمسلمين أكثر من غيرهم للتشويه وتصفهم بشكل دائم على أنهم مجموعة من قطاع الطرق والقتلة، مجبولين على الغباء والهوس الجنسي، أي نفس الملامح التي لفقها المستشرقون الأوروبيون لصالح الحملات الكولونيالية في القرن التاسع عشر ومازالت تتكرر إلى اليوم. يقول رئيس جمعية الصور المتحركة الأمريكية جاك فالنتي إن «واشنطن وهوليود تشتركان بنفس الجينات (DNA)». ويستغرب كثيرون حينما يتم الحديث عن الاستشراق اليوم وكأنه من التاريخ لكن السينما أثبتت أنها مجاله الخصب ووريثه الشرعي.

في سنة 1992، أنتجت شركة والت ديزني فيلم الرسوم المتحركة علاء الدين، أي بعد بداية حرب الخليج الأولى بسنة وضمنته كل المبررات التي تجعل من بلاد العرب بلادا تستحق التدمير. لقد حقق الفيلم إيرادات ضخمة، ونجاحاً منقطع النظير رغم عنصريته الواضحة. وتقول أغنية الفيلم على لسان علاء الدين : «جئت من مكان بعيد، يقع في أرض بعيدة، حيث تتجول قوافل الجمال، وقد يقطعون أذنك إذا لم يعجبهم شكلك، إنه مكان همجي... ولكنه الوطن». لم تكن هذه المرة الأولى أو الأخيرة التي تفتري فيها سينما الغرب على العرب والمسلمين. فحسب جاك شاهين، إن تعرض الغجر واليهود مثلا للتشويه عبر السينما قد يسّر للنازيين تقتيلهم مرحلياً، وقد شوهت هوليود أيضاً صورة الألمان واليابانيين والسود والهنود الحمر وغيرهم في فترات مختلفة، لكن ديمومة حالة الصراع مع العالم الإسلامي جعلت من المسلمين موضوعاً ثابتاً للشر، كلما تقدم الزمن كلما زاد عنفاً، كما يقول الكاتب غير مستغرب من الاستخفاف بالجرائم التي تقام في حقهم على أرض الواقع، وفي فترات مختلفة نتيجة لتلك الدعاية التي تجعلهم في نظر الجمهور شراً مطلقاً يستحق الإبادة.

«السياسة تعزز الصور الملفقة التي بدورها تعزز السياسة». هذه هي العلاقة الجدلية التي أثبتتها سينما هوليود في تصوير العرب والمسلمين والتي تأثرت، حسب شاهين، بثلاثة أمور : أولها تحالف الولايات المتحدة الأمريكية مع إسرائيل بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. الأمر الثاني، هو أزمة الحصار الذي فرضه العرب على النفط في فترة السبعينيات من القرن العشرين، الشيء الذي أغضب الغرب. أما الأمر الثالث، فيرجع إلى مرحلة الثورة الإيرانية واحتجاز رهائن داخل السفارة الأمريكية بطهران. لكن هل هذا التأثير وليد تلك الأزمات فقط ؟ إذا نظرنا في تاريخ الاستشراق نجد أن ملامح الشر التي ألصقت بالمسلمين لم تأت كردة فعل للأحداث، بل كانت في غالب الأحيان استباقية لتحقيق أهداف جيو ـ استراتيجية محددة، ومنه تم استغلال الصورة والنص الأدبي في آن واحد لتكوين ميثولوجيا عن الشرق تخالف الواقع عبر عنها إدوارد سعيد بمفهوم "شرقنة الشرق" وسرعان ما أثبتت تلك الميثولوجيا قوتها في الإقناع اعتماداً على ما يمكن أن نسميه "بالمتناقضات الضرورية"، وهو مفهوم يمكننا من رصد أسباب انسياق الجمهور وراء حالة نفسية ازدواجية مثل الإعجاب / الاشمئزاز التي تمكنت من خيال الغربيين في نظرتهم إلى الشرق. لهذه البنية المتنافرة ظاهرياً أسباب سياسية تستهدف سيكولوجية الجمهور الراغبة في امتلاك الشرق، وكراهية أهله في نفس الوقت.

ـ عقدة ألف ليلة وليلة :

وراء صورة الشرق العجائبي (exotique) تتستر نزعات الاحتقار والعنصرية. عالم صورته مخيلة المستشرقين بما يوافق هواها أو هوى عصرها، عالم لا حدود فيه للمعقول، مليء بالسحرة ومروضي الثعابين، صحراء يسكنها بدو متخلفون ينزعون إلى الشر يعيشون على النهب وتجارة العبيد، تسليتهم الوحيدة راقصات شبه عاريات. هذه هي الملامح الثابتة التي تركتها كتابات المستشرقين ولوحاتهم منذ القرن التاسع عشر وتلقفتها السينما دون تردد في إعلان واضح لحالة الاستمرارية في التجني على الشرق بشكل مقصود. في ذلك التعبير الذي أوردناه سابقاً لجاك شاهين «السياسة تعزز الصور الملفقة التي بدورها تعزز السياسة» نجد مفتاح المصلحة المشتركة بين المستشرق والإمبريالية في جعل بلاد العرب والمسلمين مشروع احتلال دائم. إن سوء النية يظهر بجلاء في تقسيم الاستشراق ذاته إلى قسمين : قسم أول قام بنقل صورة قريبة إلى الواقع بتفاصيل تكاد تكون فوتوغرافية يسمى بالاستشراق العلمي، وقد لعبت تلك البعثات دورا استخباراتيا في وقت لم تكن فيه آلات التصوير قد اخترعت بعد، حيث استغل فيه الرسامون والمستكشفون وعلماء الآثار لجمع المعلومات الثقافية والاجتماعية والدينية والعسكرية وحتى العمرانية لصالح الجيوش الغربية التي كانت في أشد الحاجة لكافة المعلومات قبيل غزو بلاد المسلمين من غربها إلى شرقها. وقد تفرع عن تلك الحملات كثير من المصنفات العلمية الضخمة مثل سلسلة "وصف مصر" التي تضمنت أعدادا كبيرة من الرسومات والخرائط واللوحات الفنية التوثيقية التي أنجزت بأمر من نابوليون بونابارت.

أما القسم الثاني من الاستشراق، وهو موضوعنا في هذا البحث، فقد تلاعب بصورة الشرق ونقلها على غير حقيقتها لشعوب أوروبا ليقوم بذات الدور الذي لعبته بعثات الكنيسة أيام الحروب الصليبية حينما دفعت بالعامة إلى الرغبة في غزو بلاد المسلمين، وعلى رأسها بيت المقدس بعد أن رسمتها لهم "كجنة" موعودة في الأرض ترزح تحت سيطرة "حزب الشيطان". بحلول القرن التاسع عشر، بدأ بعض الأدباء والفنانين من تيار الرومانسية بالانخراط في حملة من نوع جديد هدفها إقناع العامة بغزو الشرق اعتمادا على المغالاة في الإغراء بمفاتنه. وكانت المعارض، مثل معرض باريس العالمي سنة 1900 فرصة مستفزة لخيال الجمهور بعد عرض بعض المحرمات في عصرهم مثل النساء العاريات التي كان يسمح بعرض صورها استثنائيا تحت دعوى الوثائقية في استكشاف عالم مختلف في العادات. لقد حققت هذه الصور هدفها

المنشود في استقطاب المجندين من عوام الشعب، وكذلك البورجوازية التي رأت في الشرق مرتعا لتحقيق نزوات صعبة المنال في بلادها.

لقد اعتمدت تلك الطائفة من المستشرقين في تزييفها لواقع العالم الإسلامي على الانتقائية والإسقاطات المريضة من الثقافة الغربية، ولعل أبلغ مثال على ذلك كتاب "ألف ليلة وليلة"[1] الذي ترجمه المستشرق أنطوان جالان Antoine Galland إلى الفرنسية، وانتشر انتشارا واسعا في أوروبا خلال القرنين الثامن والتاسع عشر، وتأثر به الأدباء والمصورون. إن خطورة هذه الترجمة برزت في تحولها إلى مصدر معرفي عن الشرق علما أن صاحبها قد تعامل مع النص بكثير من التساهل والاستخفاف في النقل بإقحام خرافات لم تكن أصلية في النص مثل قصة علاء الدين، وعلي بابا والأربعين حرامياً، والسندباد البحري... ناهيك عن النص ذاته الذي لم يكن مشهورا عند العرب والمسلمين أنفسهم فضلا عن الغربيين، لولا ذلك الاهتمام الذي لحقه بسبب الترجمات التي عنيت به وقدمته كشكل أدبي فلكلوري. لقد تحولت شهرزاد إلى أسطورة تحمل دلالات نفسية وإيديولوجية طابقت تطلعات المؤسسة الغربية على مر القرون الأخيرة. فهي المرأة الشرقية المغرية التي تعيش تحت سلطة رجل قاتل شرير. هكذا رسمت المرأة العربية والمسلمة في عقلية الغرب على أنها ضحية مثالية في مقابل شهريار الرجل الشرقي الثري (مالك البترول)، الشهواني، المرعب. وهذا ما يمكن أن نسميه بـ "عقدة ألف ليلة وليلة". ومن ثم أصبح تحرير تلك الضحية من جلادها رمزا لدور الغرب في الشرق ومطلبا "أخلاقياً. لقد تستر رجل السياسة وكذلك الرجل الغربي البسيط وراء هذا الدور الأخلاقي المزعوم لإخفاء رغبته في امتلاك تلك المرأة المغرية. ويمكننا أن نرى في تلك المرأة أيضا دلالات رمزية أشمل، مثل دلالة الأرض المغرية في زمن كانت أوروبا تعاني من الفقر في أراضيها، وكانت بلاد العرب بلادا غنية بالخيرات كما يتضح في تاريخ غزو فرنسا للجزائر[2].

قسوة الرجل الشرقي : لوحة بعنوان "إعدام دون محاكمة" تحت حكم الملوك الموريسكيين لغرناطة لهنري رينو (1849-1871) Henri Regnault تشبه إلى حد كبير التصور الذي تركته شخصية شهريار الأسطورية القاسية.

(1) تشكك العديد من المصادر في نسبة كتاب ألف ليلة وليلة إلى العالم العربي والإسلامي ويرجح ان يكون فارسياً أو هندياً.

(2) قابلت فرنسا المساعدة الغذائية التي قدمتها الجزائر قبل احتلالها بالطمع في امتلاك ذلك البلد الشاسع الغني، وافتعلت الأزمات واستغلت الضعف العسكري للسلطة العثمانية وحققت مشروعها التوسعي سنة 1830.

لقد استطاع المستشرقون إقناع الجماهير بمواضيعهم المزيفة باستغلال الذاكرة الجماعية والموروث الثقافي، فخلطوا مثلاً مكانة المرأة، ودورها الاجتماعي والسياسي في أماكن مثل (الحريم) أو (السراي) التي لم تطلها أعينهم، بمفاهيم مختلفة تماماً مثل gynécée وهو المكان الذي كانت تعيش فيه المرأة في المجتمع الإغريقي الروماني القديم. وقد ارتبط في الذهنية الأوروبية بممارسات قمعية وجنسية ضد النساء. يقول الرسام الشهير دولاكروا Delacroix : «روما لم تعد في روما»[1]. يبدو أن هذه الصورة لا تكتمل إلا بإضافة عنصر آخر مهم. فبعد تحويل المرأة والرجل إلى موضوع لتلك الإسقاطات، كان للشكل أو المحيط البيئي والعمراني والأزياء والإكسسوارات نصيب من التشويه بحيث تظهر التفاصيل لمحيط الأحداث غير دقيقة. فتجد الصحراء والنخيل والخيام مثلاً عنصراً مشتركاً في بلدان الشرق، كما أن تصوير أزياء الشعوب الشرقية قد عبر عن احتقار واضح ولامبالاة. فحينما نجد مثلاً عربياً يلبس عمامة فارسية وبنطالاً هندياً وإلى جانبه آخر يضع الطربوش الأحمر وكل ذلك قرب معبد فرعوني، نعرف أن لا مكان لاحترام الجغرافيا ولا التاريخ في تعمد واضح لإبعاد المكان وأهله عن الواقع والتنظيم، فهم بذلك أقرب إلى التخلف والعشوائية منهم إلى الرقي والحضارة. كل ذلك يجعلنا أمام بناء نظري مشبوه يمكننا أن نسميه بنظرية ״الشرق الهلامي الكبير״.

إن الكثير من اللوحات التي صورت الشرق جغرافياً وشعوباً كانت من نسج خيال مريض، رسمت في ورشات بباريس وغيرها من العواصم الأوروبية على يد أناس منهم من لم ير الشرق يوماً ومنهم من زاره وصوره بعنصرية واستعلاء. من اللوحات إلى الصور الفوتوغرافية ثم إلى السينما[2]، انتقلت تلك الصور النمطية إلى إنتاجات الرسوم المتحركة على وجه الخصوص لأسباب عديدة أهمها اعتماد هذا النوع من الأفلام على نصوص مقتبسة من الحكايات الشعبية والقصص، ولما استفردت به من مساحات كبيرة للخيال والفنتازيا، على الأقل هكذا يتم تبرير ذلك من طرف المنتجين والعاملين في هذا الحقل. لكن أيمكن إغفال يد السياسي في تثبيت تلك التصورات ؟ وهل تأثرت بعوامل تاريخية وإيديولوجية أخرى غير تلك التي رصدها جاك شاهين ؟.

(1) منقول عن ورقة التقديم لرواق الاستشراق بمتحف أورسي.

(2) سنة 1905 أخرج أحد أهم آباء السينما العالمية الفرنسي جورج ميليس فيلماً تحت عنوان قصر ألف ليلة وليلة.

3. الأمير أحمد وبوادر التنميط

في فاتح يوليو من عام 1926، كان جمهور باريس على موعد مع عرض فيلم الرسوم المتحركة "مغامرات الأمير أحمد" (Les aventures du prince Ahmed) للمخرجة اليهودية الألمانية لوت راينيغر (1899-1981) Lotte Reiniger. ولأن الحدث كان غير عادي، فإن الهالة التي أحيطت به تجعلنا أمام حدث سينمائي يستحق البحث والتشفير لفهم الأسباب الفعلية لنجاح ما سنسميه بإيقونوغرافيا "راينيغر" التي مازالت تكرر إلى أيامنا هذه وتلقى النجاح ذاته.

من السهل إدراك الأهمية التي حظي بها فيلم "مغامرات الأمير أحمد" منذ أن تم عرضه لأول مرة في مسرح الشانزيليزيه سنة 1926 بدعم من المسرحي الفرنسي الشهير لوي جوفي Louis Jouvet، والمخرج السينمائي جان رونوار Jean Renoir. ومن السهل أيضاً إدراك القيمة التاريخية التي يشكلها هذا الفيلم لدى القائمين على السينما في أوروبا حينما نجده مدرجاً ضمن التراث ويتم ترميم نسخته الإنجليزية سنة 1999 من طرف متحف الأفلام الألماني Deutsches Filmmuseum، بعد أن فقدت نسخته الألمانية الأصلية ليعرض بعد ذلك سنة 2007 ضمن الأفلام الكلاسيكية في مهرجان كان للسينما. لكن حينما ندرك أن فيلم الأمير أحمد أصبح مرجعاً لأجيال متعاقبة من الإنتاجات المؤثرة، يصبح لزاماً علينا أن نعيد النظر في كل ما يكتب أو يقال حول القوالب الفكرية والتقنية للرسوم المتحركة في الغرب، فأفلام "بياض الثلج" و"الأقزام السبعة" (1937) أو "ميرلان الساحر" (1963) كأحد أهم أمثلة الإنتاج الضخمة لوالت ديزني هي عالة على سينما راينيغر بدءاً من اللغة التعبيرية إلى اعتماد الموسيقى الكلاسيكية وانتهاء بآلات التصوير والاختراعات البصرية التي تعزى خطأ لمهندسي شركة والت ديزني مثل الكاميرا متعددة المستويات التي استخدمت في عدد من الأفلام مثل "الطاحونة القديمة" (1937)، و"بياض الثلج" (1937)، و"بينوكيو" (1940)، و"فنتازيا" (1940)، و"بامبي" (1942) وغيرها، ومكنتها فنياً من استخدام مفعول عمق الحقل البصري والذي غير بشكل جذري إمكانيات التصوير والتحريك على حد سواء. ومن المثير للانتباه أن تكون راينيغر سباقة في التقنية والأسلوب رغم إمكانياتها البسيطة وأن يكون إخراجها لمغامرات الأمير أحمد مقدمة لما هو أكبر من الإبهار الفني، حيث يعتبر مؤرخو السينما فيلم (الأمير أحمد) أول فيلم مطول في تاريخ الرسوم المتحركة الأوروبية، ونعتبره نحن في هذه الدراسة أول فيلم استشراقي في تاريخ الرسوم المتحركة، فتحت به راينيغر الباب أمام قرن من الإنتاجات التي شكلت صورة العرب والمسلمين في مخيلة الطفل الغربي.

ـ من واقع العشرينيات :

في سنة 1923، المخرج الألماني روتمان Ruttmann[1] يسأل راينيغر :

«لوت، ما سبب قيامك بإخراج فيلم عجائبي ؟ ما علاقة ذلك بسنة 1923 ؟»، لتجيب :

«لا يوجد سبب ؛ وهل يلزم ذلك ؟ أعيش في 1923، وأنا محظوظة لقيامي بهذا الفيلم ولا أضيع الفرصة بطبيعة الحال. هذا هو الرابط الوحيد بسنة 1923»[2].

هل حقاً كان ذلك هو الرابط الوحيد بين إنتاج مغامرات الأمير أحمد وسنوات العشرينيات ؟

سواء أدركت راينيغر أو لم تدرك الدوافع النفسية أو الظرفية التي أحاطت بها، ودفعتها ومكنتها من إنتاج الفيلم، فإن سؤال المخرج روتمان سؤال في محله يفتح باباً للتساؤل عن قضايا أبعد من جمالية الصورة التي غالباً ما يركز عليها محبو أفلام راينيغر. من المؤكد أن انضمام روتمان لاحقاً إلى النازية وإخراجه لأفلام دعاية سياسية لصالحها يجعل من البحث عن جواب لسؤاله أمراً أكثر إثارة.

إن الفترة التي أنتج وعرض فيها الفيلم أي ما بين سنة (1923-1926) قد جمعت القوى الإمبريالية الأوروبية والعالم الإسلامي حول أحداث عظام بدءاً من الثورات التي امتدت من حرب الريف في شمال المغرب إلى ثورة جبل العرب بسورية. أمام شراسة المقاومة للاحتلال، انطلقت الحملات العسكرية الضخمة لإيقاف ما كانت تعتبرها جيوباً للتمرد. ومواكبة لذلك، تهيأت جيوش من نوع خاص قوامها الكاميرات والسينمائيون ومن يدورون في فلكهم بدعم من شركات الإنتاج وبتمويل من البنوك والشركات الكبيرة التي كانت تساهم في إبقاء الاحتلال مسيطراً حفاظاً على مصالحها. في تلك الفترة بالذات، أي ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، انتعش نوع جديد من السينما يعرف بالسينما الكولونيالية الذي شكل ما بين 5 و6,5% من الإنتاج الفرنسي بحسب المؤرخ الفرنسي كلود ليوزو Claude Liauzu[3]، كانت مهمته الأساسية هي تشكيل صورة الطرف الآخر في الصراع لإقناع الجماهير بجدوى بل وبضرورة التواجد

---

(1) والتر روتمان Walter Ruttmann مخرج سينمائي ألماني انضم للحزب النازي وعمل على أفلام الدعاية النازية، وقد أنجز المؤثرات الخاصة لفيلم المخرجة راينيغر، "مغامرات الأمير أحمد".

(2) منقول من كتاب Il était une fois le dessin animé للكاتب أوليفيي كوت Olivier Cotte.

(3) La société française face au racisme, 1999 Claude Liauzu.

في أراضيه، بناء على ثلاثة مقومات أساسية (التسلية، الطابع العلمي أو الوثائقي، والدعاية)، أي المقومات ذاتها التي نجدها في اللوحات والفوتوغرافيا الاستشراقية.

إن تواجد هذه المقومات الثلاثة في فيلم واحد لم يمنع من حصول تفاوت في الاستخدام، فتارة يطغى الخطاب التحريضي المباشر المنتمي إلى الدعاية السياسية في حالات التوتر القصوى من أجل تهييج الجمهور ضد عدو محدد، وفي حالات أخرى تنتشر التسلية كأداة بيداغوجية ناعمة تثبت الإيديولوجيا الكولونيالية اندراجها ضمن ما سقناه سابقاً تحت مسمى الدعاية الاجتماعية، وهو النمط الذي قدمته راينيغر بشكل واضح في فيلم "مغامرات الأمير أحمد".

لم تنخرط راينيغر آنذاك في الدعاية السياسية التي ألهمت العديد من الأفلام، بل كانت أقرب إلى الدعاية الاجتماعية حينما غطت حدثاً أعظم من الصراعات العسكرية الآنية التي شهدتها العشرينيات من القرن الماضي، وهو حدث سقوط الخلافة العثمانية الذي غير مجرى التاريخ لصالح القوى الغربية. بقدر المعاني التي يحملها الحدث. ضمنت راينيغر فيلمها المطول معاني مازالت تعيش بيننا بسبب تكرارها المستمر منذ تلك الحقبة. إن وقوفنا اليوم عند مغامرات الأمير أحمد يمكنه أن يضعنا في أول درجات سلم أركيولوجيا الاستشراق في الرسوم المتحركة، ويمكننا عبره أن نتعرف على المنطلقات النمطية التي كررتها أشهر أفلام الرسوم المتحركة الغربية مثل "علاء الدين والمصباح السحري" Aladdin and the wonderful lamp (1934)، لإيبي أي ويركس Ub Iwerks، "ألف ليلة وليلة" 1001 Arabian Nights (1959) لجاك كيناي Jack Kinney، "علاء الدين والمصباح السحري" Aladin et la lampe merveilleuse (1970) للفرنسي جان إيماج Jean Image، "علاء الدين" Aladdin (1992) لوالت ديزني Walt Disney، "السندباد" : Sinbad Legend of the seven seas (2003) لتيم جونسن Tim Johnson، "أزور وأسمر" Azur et Asmar (2006) لميشيل أوسلو Michel Ocelot الذي سيكون آخر محطاتنا في البحث.

- الرمزية :

تروي راينيغر طيلة 65 دقيقة رحلة الأمير الشاب أحمد، والأهوال التي تعرض لها في مقابل تحرير أخته الأميرة دينارزاد. تبدأ فصول الحكاية في احتفالات عيد ميلاد الخليفة والد الأمير أحمد، يحضر الاحتفالات ساحر إفريقي برفقة حصان سحري طائر يعرضه على الخليفة، فيبدي هذا الأخير رغبته في شرائه بأي ثمن ويأبى الساحر بيعه ويطلب استبداله بالأميرة دينارزاد ابنة الخليفة. ترفض الأميرة، ويقف إلى جانبها الأمير أحمد لكنه سرعان ما يقبل عرض الساحر باختبار الحصان. يطير الأمير

أحمد راكباً الحصان أمام ذهول الجميع، ويتحول الاختبار إلى كابوس بعد أن عجز عن العودة به إلى الأرض. تنتقل الأحداث من مغامرة إلى أخرى من بلاد الواق واق حيث يلتقي بالأميرة باروبانو، ويتعلق بها وتبدأ مرحلة أخرى من الحكاية حيث يختطفها الساحر ليبيعها لإمبراطور الصين. ويخرج الأمير أحمد لإنقاذها فيلتقي في طريقه بألد أعداء الساحر الإفريقي، ساحرة جبل النار التي تلعب دوراً حاسماً في الأحداث بمساعدتها له في تخليص باروبانو من يد الإمبراطور، كما يلتقي بشخصية علاء الدين التي تزيد الأمر تعقيداً، يكتشف الأمير أحمد أن علاء الدين قد هرب من عقوبة القتل بعد أن أضاع أخته دينارزاد التي تزوجها بفضل الغنى الذي حققه له المصباح السحري. تنتهي الأحداث نهاية سعيدة بعد تدخل الساحرة وقتلها للساحر الإفريقي، ويعود الأمير أحمد سالماً ومعه الأميرتان وعلاء الدين.

عبر هذه الفنتازيا المتلبسة بطابع البراءة يصبح تفكيك الخطاب وتشفير رموزه ضرباً من التحامل في عيون الكثيرين، لكن مطابقة التصورات النمطية عن العالم الإسلامي لما جاء في تفاصيل الفيلم الخيالية توحي بصناعة واقع مزيف في عقلية الجماهير يحتمى خلف الأسلوب العجائبي الذي يدفع عنه كل نقد تفصيلي عادة ما تحاكم عبره الأجناس الإبداعية الأخرى المتسمة بالواقعية. الزمن زمن الخلافة، والمكان عاصمة العثمانيين التي نعرفها من الأعلام ذات الهلال الذي تتوسطه النجمة، في هذا السياق الزمكاني القريب، اختارت راينيغر إسقاط أحداث الفيلم، مازجة بعض القصص المنسوبة إلى ألف ليلة وليلة مثل الحصان الطائر، وعلاء الدين والمصباح السحري، والتي كما قلنا سابقاً لا وجود لها في النص الأصلي، بأسلوب مسرحي سلس لا يشعر المتلقي بالانتقال من فضاء روائي إلى آخر. لقد ساهم التقليل من الأكسسوارات والديكور والاكتفاء بمجسمات رمزية في التركيز على الأحداث وتصرفات الشخصيات وحركاتها المبالغ فيها على نمط التعبيرية الألمانية expressionnisme allemand القريبة جدا من فن تحريك الظل animation en silhouettes الذي اعتمدته المخرجة كتقنية أساسية في الفيلم. ومن المثير أن العديد من الكتابات التي تحدثت عن هذه التقنية في أعمال راينيغر قد صورت ذلك على أنه مستلهم من "الشرق" وبالتحديد من مسرح الظل الصيني، لكن الأكاديمي الفرنسي إيرفي جوبير لورانسان[1] Hervé Joubert-Laurencin له رأي آخر، فهو يرد هذه النظرية محتجاً بوضع راينيغر أعمالها تحت

(1) إيرفي جوبير لورانسان Hervé Joubert-Laurencin أستاذ مادة السينما في جامعة باريس، 7.

مسمى "films de silhouettes"، وهي مشتقة من اسم الفرنسي إيتيان دو سيلويت Etienne de Silhouette وزير مالية لويس الخامس عشر، الذي اخترع تقنية للبورتريه تعتمد على إسقاط ظل النموذج المرسوم وسميت باسمه في ما بعد.

اعتماداً على 300 ألف صورة بالأبيض والأسود، تقدم المخرجة ولأول مرة في تاريخ السينما بديلاً استشراقياً جديداً مستوحى من المنمنمات الفارسية، ويوافق روح فن التحريك لما له من مميزات بصرية مثل ثنائية الأبعاد التي تقرب الشخصيات والديكور من تبسيط يسهل معه التحكم فيها، كما أن هذا الخيار الفني البصري يخدم فكرة استشراقية جديدة تكمن في الإيحاء بأصالة العمل، وانبعاثه من قلب الحضارة الإسلامية التي تدور أحداث الفيلم داخلها. ومن الملفت للنظر أن راينيغر لم تتوقف عند استخدام إيقونوغرافيا المنمنمات فحسب، بل حولت أيضا أحرف الكتابة في الجينيريك وداخل الفيلم إلى أشكال توحي وكأنها كتابة عربية. وهنا نجد أنفسنا أمام نفس الطابع الوثائقي المزيف الذي تتستر وراءه سينما الدعاية.



عنوان الفيلم ويظهر بأحرف لاتينية مكتوبة بأشكال توحي بأنها أقرب للعربية

من الطبيعي أن نرى في استخدام راينيغر كل الوسائل التي توحي بانتماء عملها لذلك الشرق الوهمي رغبة في الإقناع بواقعية ما تعكسه الصور والتسليم لمضامينها بالرغم من كون الفيلم محض خيال وقصصه منبعثة من الفانتازيا الشعبية. بعد قبول المشاهد بقانون اللعبة واقتناعه بانتساب الفيلم إلى عالم الفرجة، تصبح الحواجز العقلية لاغية وتتسرب الرسائل الإيديولوجية دون أدنى مقاومة. وإذا تخلينا عن النظر إلى الفيلم من زاوية التسلية الضيقة، قد نجد فيه طبقات مركبة من الطروحات الفكرية التي تستخدم إلى يومنا هذا كوقود للإسلاموفوبيا سواء في الخطاب السياسي أو

الإعلامي الغربي. ويكفي للتدليل على ذلك أن نسوق التركيب الرمزي الذي ضمنته المخرجة للشخصيات. فالمرأة مثلاً تجسد الخير المطلق تارة والخضوع تارة أخرى، لا دور لها سوى ظهورها بلبوس "الضحية المثالية" التي تحدثنا عنها في السابق. تظهر في مقدمة تلك الشخصيات النسائية دينارزاد ابنة الخليفة كضحية مثالية للرجل الشرقي بدءا من أبيها الخليفة الذي يقبل بتسليمها للساحر مقابل الحصان الطائر، مرورا بأخيها الذي يتخلى عنها بمجرد أن عرض عليه الساحر ركوب الحصان وانتهاء بالساحر الذي أراد استغلالها للحصول على المصباح السحري. كما تظهر شخصية نسائية أخرى لا تقل خضوعا وهي أميرة بلاد الواق واق باروبانو الجميلة التي تعيش تحت سيطرة شياطين الجزيرة وتتعرض للاختطاف من طرف الساحر الإفريقي الذي يبيعها بدوره لإمبراطور الصين، وهكذا تنتقل من يد رجل ظالم إلى آخر. بعدها تظهر امرأة ثالثة أقل خضوعاً، وهي ساحرة جبل النار التي لم تخرج من القاعدة، وإن لم تدخل في قالب الضحية، لكنها تشكل وجها للخير المطلق. فهي من ينقذ الأمير أحمد من الموت، وتساعده في تحرير الأميرة باروبانو، وهي من يقضي على شر الساحر الإفريقي الذي عجز الرجال عن التخلص منه. تظهر صفة أخرى للنساء تكمل الصورة وهي المرأة الجميلة المثيرة جنسياً. ومن المهم أن نلاحظ أن راينيغر قد تحايلت على هذه الصورة التي قد تسيء إلى فكرة الضحية المثالية بمشاهد للوصيفات الشبه عرايا، نقلاً عن إيقونوغرافيا اللوحات الاستشراقية التي تصور "الحريم" كرمز للإغراء غير ممثل بشخصية نسائية منفردة يمكنها إحداث توازن في السرد أو تسقط تهمة الشر كله على الرجل والخير المطلق على المرأة. في المقابل تحمل راينيغر الرجل كل المسؤولية عن المصائب التي تحل بالنساء، فهو ينزع إلى الشر وتسيطر عليه الشهوانية. الساحر الإفريقي الشرير في مقابل الساحرة الطيبة، عبر هذه المقابلة المحورية في الحبكة يسهل تحديد مصدر الشر ومصدر الخير. منذ اللحظات الأولى للفيلم تنبهنا راينيغر لخطورة الساحر بعبارة تقديمية تقول : «وكانت قوة الساحر الإفريقي عظيمة». ومباشرة بعدها، يبدأ المشهد الأول للفيلم بفتح الستار على عرض شبه مسرحي مخيف لرقصات الساحر، يتولد عنها الحصان الذي يجلب الشؤم للجميع.

إذا كان تعرض الرجال، في الفصول الخمسة المكونة للحكاية، لبعض السوء، فإن النساء هم الضحية الأساسية لأعمال الساحر كمحاولته لامتلاك الأميرة دينارزاد وخطفه لأميرة جزر الواق واق، وبيعها لإمبراطور الصين، ومحاولته قتل الساحرة في معركة حاسمة بين الشر والخير انتهت بموته في مشاهد راقصة احتفظت بها ذاكرة

السينما، وكررتها أفلام رسوم متحركة مشهورة مثل "ميرلان الساحر" (1963) لوالت دزني في معركة السيدة ميم ضد ميرلان.

تأتي صورة الخليفة وابنه الأمير أحمد في الدرجة الثانية من السوء، لكن هذا لا يحول دون تقديمهما بالشكل الذي ما تزال السينما الغربية تقدم به الرجل العربي المسلم. فالخليفة يعيش في بذخ مبالغ فيه، قاسي القلب يقبل عرض الساحر بتخليه عن ابنته مقابل حصان طائر ! وهنا تستوقفنا هذه الصورة النمطية للرجل المسلم الجشع القابل لإجبار ابنته على الزواج بشخص بغيض مقابل المال... بالضبط كما أوردنا سابقاً في حديثنا عن بعض الجهات المعادية للإسلام والجمعيات النسوية التي تدور في فلكها، وتستعين بهذا الموروث الخيالي في أدبياتها السياسية. رغم هذه الملامح البئيسة التي رسمت ومازالت ترسم للرجل العربي المسلم لم تكتمل الشخصية التي تريد راينيغر أن تقنعنا ببشاعتها، ومنها البعد الجنسي، وهو ما يشكل الثلث الأخير من تلك الملامح، ولا يقل أهمية عن البعدين الآخرين (الجشع، القسوة). فالشهوانية هي سمة الأمير أحمد، وهذا واضح في تصرفاته في رحلته إلى بلاد الواق واق، حينما يرتمي في أحضان وصيفات الأمير باروبانو وينتقل من واحدة إلى أخرى متناسياً مهمته، في مشاهد مطاردته لباروبانو المذعورة بعد أن سرق منها ملابسها خلسة. رغم تقديم المخرجة لشخصية الأمير بشكل أقل سوءاً، إلا أنها ألصقت به بعدي الشهوانية والقسوة، حينما يتخلى عن أخته مقابل ركوبه على الحصان أول الفيلم. في رحلة الصين تظهر شخصية ذكورية شرقية أخرى ما تزال تعاني أيضاً من النمطية في الذهنية الغربية إلى أيامنا هذه، وهي شخصية الرجل الصيني ممثلة في الإمبراطور الذي يشتري أميرة بلاد الواق واق من الساحر، ويرغمها على الزواج منه. ومن الملفت للنظر في هذه الشخصية أنها شخصية غير عربية أو مسلمة، ومع ذلك، فإنها تقترب من نفس الملامح، الشيء الذي يجعل فيلم راينيغر فيلماً سياسياً بالدرجة الأولى حمّالاً للمقومات الإيديولوجية ذاتها التي روج لها دعاة الصراع في الغرب من أمثال صامويل هانتنغتن حينما وضع الحضارتين الصينية والإسلامية كمصدر للشر في العالم.

أما شخصية علاء الدين الذي قد يحتج بها البعض كدليل على وجود رجل شرقي طيب داخل الفيلم، يمكننا القول إن دوره ثانوي جدا يظهر في المراحل الأخيرة من الحكاية، ويغلب عليه الضعف، لا يستطيع إنقاذ نفسه من المخاطر، وبالتالي لا يمكننا أن ندرج شخصيته كبديل مقنع ضد الشر.

الرجل : قاسي، جشع، شهواني. أما المرأة فهي مستعبدة، ضحية، وفاتنة، بهذه القوالب الثلاثية النمطية يمكننا أن ندرج الفيلم دون تردد في خانة ما سميناه سابقاً بعقدة ألف ليلة وليلة المتوارثة عن الاستشراق. إن تكرار تلك القوالب يقترب بنا من السمة الأساسية لظاهرة الدعاية، ويجعل من إيقونوغرافيا راينيغر وسيلة لبث الاشمئزاز في نفوس الفرنسيين الذين روجوا لهذا الفيلم وساهموا في انتشاره بشكل واسع ومستمر، دون الالتفات إلى طابعه العنصري المتستر خلف التسلية والخرافة "البريئة"، وقد ساهم النجاح الذي حققه في مراحل مختلفة في إبقائه كمصدر من أهم المصادر التي شكلت الصور الذهنية المزيفة عن العالم الإسلامي.

4. علاء الدين

قبل سقوط جدار برلين بشهر تقريباً، أي في أكتوبر من سنة 1989، توفي مخرج الرسوم المتحركة الفرنسي جان إيماج Jean Image وهو يعد لفيلم رسوم متحركة جديد عن قصة مستوحاة من ألف ليلة وليلة. مات المشروع مع صاحبه، لكن لنا أن نتخيل ما كانت ستحمله دلالات التوقيت من مضامين إيديولوجية تزيد من ثقل تراكمات التنميط. من الصعب تخيل عكس ذلك لسببين أساسيين، أولهما الاختيار الأدبي ذاته (حكايات ألف ليلة وليلة) والذي كان وما يزال بمثابة الثقب الضيق الذي تنظر من خلاله سينما الغرب للعالم الإسلامي. أما السبب الثاني، فهو مرتبط بما سبق للمخرج جان إيماج إنتاجه قبل تلك الحقبة بعشرين سنة في زمن الحرب الباردة، حينما قدم للسينما الفرنسية فيلم الرسوم المتحركة، "علاء الدين والمصباح السحري" (1970-1969) Aladin et la Lampe merveilleuse لاشك أن العوامل السياسية والاقتصادية والإيديولوجية التي أحاطت بظروف إنتاج الفيلم قد أثرت في بنيته ومحتواه وأعطته لونا استشراقيا يتناسب وسنوات الثلاثين المجيدة (1945-1973) Les Trente Glorieuses التي انتعشت فيها فرنسا وبقية دول الغرب الليبرالية وحققت أعلى معدلاتها في النمو الاقتصادي والديموغرافي. ويعرف الاقتصاديون هذه الفترة بفترة التحول إلى المجتمع الاستهلاكي، مجتمع ارتفعت فيه القدرة الشرائية للفرد بفضل تطور ظروف العمل التي صاحبت التطورات الصناعية. انعكست هذه التحولات على ثقافة المجتمع الفرنسي وهواجسه وتحولت مصادره المعرفية عن الأنماط التقليدية إلى أنماط حديثة، وعلى رأسها التلفزيون الذي أصبح محورياً في كل شيء، وقلب القواعد والأعراف التي كانت تربط الجمهور بمحيطه، فأصبح من السهل على أرباب الصناعة

الوصول إليه والترويج لمنتوجاتهم عبر الإعلانات، وأصبح الساسة أكثر قدرة على النفاذ إلى قلب الأسر في وقت واحد يجتمع فيه أفرادها من صغيرهم إلى كبيرهم على وجبة أمام نشرات الأخبار أو اللقاءات الحوارية. ولم تكن المادة الثقافية بمعزل عن هذا التحول. فعوض أن يكون الجمهور طالباً لها كما كان في السابق بخروجه للمسارح والمعارض ودور السينما مثلاً، باتت تطلبه في بيته كما تطلبه مساحيق الغسيل والمواد الغذائية عبر الإعلان.

ولقد نقلت ثقافة الاستهلاك الرسوم المتحركة الفرنسية من طور التجربة الفنية إلى طور الصناعة بعد تأخر عن نظيرتها الأمريكية ببضعة عقود. في هذه الظروف، ظهر المخرج جان إيماج كإفراز طبيعي لعصره متبنيا أسلوب والت ديزني الذي سيطر كنموذج ألهم العديد من التجارب بما فيها اليابانية[1]. لكن ضعف الإمكانيات وسيطرة إيقاع التلفزيون حالا دون وصوله إلى مستوى إنتاجات استوديوهات باربانك″[2] Burbank المبهرة. ومع ذلك، فإن الصحف الفرنسية، مثل لوموند، قدمته بشكل مبالغ فيه بعناوين مثل «الأمريكيون عندهم والت ديزني وعندنا نحن جان إيماج»[3]، كما أن كتابات النقاد الفرنسيين قد غضت الطرف عن العيوب الفنية وأجمعت على الثناء على أعماله بل وأدرجته في قائمة رموز السينما الفرنسية، رغم كونه مهاجراً مجرياً[4]. والسبب هو نجاح الإنتاجات التي قدمها للسينما والتلفزيون مثل : ″جانو المقدام″ Jeannot l'intrépide, 1951، ″السحر الحديث″ Magie moderne, 1960، ″بيكولو الرسام الصغير″ Picolo le petit peintre, 1964... وغيرها من الأعمال التي حصلت على العديد من الجوائز رغم ضعفها في المهرجانات العالمية (إسبانيا، وموسكو، وباريس، وكان، والأرجنتين، وفينيسيا...) في الوقت الذي كان إنتاج الرسوم المتحركة بفرنسا يعيش أكبر أزماته.

---

(1) تأثر العديد من فناني الرسوم المتحركة اليابانيين في فترة الحرب الباردة بأعمال والت ديزني، وعلى رأسهم المخرج الشهير أوسامو تيزوكا Osamu Tezuka الذي أنشأ في مطلع الستينيات شركته موشي بروديكشن Mushi Productions التي طورت أعمالاً كارتونية خاصة بالتلفزيون وفي مقدمتها المسلسل الشهير أسترو الروبو الصغير Astro Boy en 1963.

(2) اعتمدت شركة والت ديزني على استديوهات باربانك Burbank في سلسلة الإنتاج من البداية إلى النهاية.

(3) أحد عناوين جريدة لوموند الفرنسية.

(4) غير المخرج المجري الأصل اسمه من إيمري هاجدو Imre Hajdu إلى جان إيماج Jean Image.

ـ أواخر الستينيات من القرن العشرين :

تمكنت أعمال جان إيماج من الوصول إلى الجمهور الفرنسي والعالمي بدعم من مثقفي فرنسا المرموقين وعلى رأسهم الشاعر جان كوكتو Jean Cocteau، وبتشجيع كبير من مؤسسات الإنتاج الرسمية للسمعي البصري مثل O.R.T.F.[1]. لقد حظيت مسلسلات الرسوم المتحركة التي انخرط في إنتاجها منذ بدايات الستينيات من القرن العشرين بنجاح كبير لدى الأطفال مما أكسبه ثقة المنتجين ومكنه من الدخول في تجارب أكثر أهمية. وفي سنة 1969 انطلق مشروع فيلم مطول بالألوان تحت عنوان علاء الدين والمصباح السحري Aladin et la Lampe merveilleuse، وهو فيلم من 71 دقيقة تطلب إنجازه عشرة أشهر أي ما يعادل تقريباً ثلث المدة التي استغرقتها راينيغر في مغامرات الأمير أحمد، مما أثر سلباً على مستواه الفني، وزاد اختيار تقنية التحريك على أوراق البلاستيك (celluloïd) على غرار أعمال والت ديزني من إضعاف العمل لما تتطلبه من جهد كبير وطواقم كثيرة لم تكن متوفرة لديه مما أوقعه في الكثير من الأخطاء الفنية وألجأه إلى الاقتصاد في المشاهد وتكرار حركات الأشخاص بشكل مستمر وركيك اعتماداً على دورات التحريك. في المقابل خففت بساطة الديكور والخلفيات من رداءة الصورة، وهنا يمكن أن نلاحظ اختيار المخرج للمنمنمات[2] كامتداد طبيعي للتقليد الذي تركته إيقونوغرافيا راينيغر. كما يظهر التكلف مرة أخرى في محاكاة أفلام والت ديزني بإقحام مشاهد غنائية للتغطية على ثغرات السيناريو. إن مشاهدة الفيلم لأول وهلة توحي بعدم تجاوز صاحبه للممارسات التلفزيونية التي دأب عليها خلال الستينيات في مسلسلات مثل "مغامرات جو" Les aventures de Joe، "بيكولو بيكوليت" Picolo et Picolette و"البهلوان كيكي" Kiki le Clown. لكن بغض النظر عن الطابع الاستهلاكي للفيلم، فهو يشكل وثيقة تاريخية يمكنها أن ترشدنا إلى أصل تلك التصورات التي تشبع بها أطفال فرنسا أيامها، ومازالت تلقي بظلالها على تلك الأجيال إلى أيامنا هذه.

---

(1) Office de radiodiffusion-télévision française.

(2) فن اختص به الشرق وازدهر في بعض الدول الإسلامية منذ القرن السابع الميلادي وتنوعت مدارسه من الهندية إلى الإيرانية و السلجوقية ثم العثمانية. وتتميز المنمنمات بصغر أبعادها، ودقة تفاصيلها، وألوانها الزاهية، وكثرة الزخرف المحيط بجوانب لوحاتها.

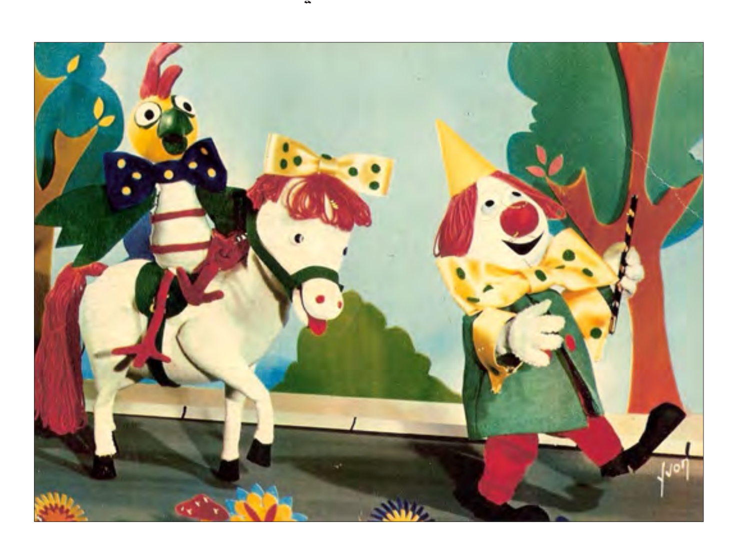


بيكولو بيكوليت



مغامرات جو

البهلوان كيكي



ـ علاء الدين والمصباح السحري :

يروي الفيلم قصة المصباح السحري الذي جمع علاء الدين بالساحر الإفريقي، تبدأ متاعب الصغير علاء الدين بعد أن اختاره الساحر للحصول على مصباح لا مثيل له، من امتلكه امتلك السيطرة على كبار جان الأرض. أثناء خروج الساحر في رحلته إلى الصين التقى صبياً فقيراً يعيش مع والدته اسمه علاء الدين. اجتمعت في علاء الدين صفة البراءة وصفاء القلب التي حددها سيد الظلام للساحر كشروط للوصول إلى المصباح. استطاع الساحر إقناع أم الصبي أن تتركه يسافر معه بعد أن ادعى أنه عمه وأنه غني. وأثناء الرحلة يفتح الساحر بوابة بئر في الأرض ويطلب من علاء الدين النزول فيها والخروج بمصباح سحري. تمكن الصبي من إيجاد المصباح، لكن وبعد أن اقترب من الخروج ظهر له خداع الساحر حينما راوده على المصباح نظير خروجه. اختلف الطرفان وبقي الصبي وحده في البئر يستنجد إلى أن أغاثه خاتم سحري كان قد أعطاه إياه الساحر. استطاع علاء الدين الخروج واكتشف حقيقة المصباح، فتغيرت حياته وحياة أمه من فقر إلى ثراء، جعل السلطان يقبل بتزويجه بابنته بدر البدور بعد أن بنى لها قصرا أعظم من قصر السلطان. في يوم من الأيام، عاد الساحر متنكراً ليسترجع المصباح ولينتقم من علاء الدين بخطف الأميرة وسرقة القصر. واجه علاء الدين غضب السلطان الذي فقد ابنته قبل يوم زفافها وهدده بالقتل إن لم يسترجعها خلال يوم. بعد حرب بين الساحر وعلاء الدين استطاع علاء الدين الانتصار على الساحر، واسترجاع بدر البدور والقصر معاً، وأقيمت الأعراس وتم الزواج.

هكذا تستقبلنا حكاية الفيلم دون أدنى مفاجأة، فلم يغير جان إيماج في العقدة شيئاً يذكر. كلنا يحفظ تفاصيل أحداث قصة علاء الدين التي استهلكت بشكل شبه دائم في الإنتاجات التلفزيونية والسينمائية، وحتى الجمهور الفرنسي في نهاية الستينيات كان يحفظ تلك التفاصيل عن ظهر قلب بسبب تكرارها في السينما منذ نهاية القرن التاسع عشر أي منذ فيلم "علاء الدين والمصباح السحري" Aladdin and the wonderful lamp (1899) للمخرج البريطاني جورج ألبرت سميث George Albert Smith، الذي تلته العشرات من الأفلام القصيرة والمطولة بنفس الاسم. تشابه في الأسماء والأحداث لكن كلا من تلك الأفلام العجائبية يروي حكاية مختلفة، يمكن أن نجد في ثناياها أبعاداً سياسية وأنتروبولوجية جادة.

يحمل فيلم علاء الدين لجان إيماج إسقاطات تاريخية وإيديولوجية لا يمكن تجاوزها، فالشخصيات مثلاً وتصرفاتها والوقائع وأماكنها تدل على انخراط الفيلم في سياق عصره.

ولنأخذ مثلاً قضية الشر ومصدرها ؛ تُظهر المشاهد الافتتاحية للفيلم المكان الذي يعيش فيه الساحر "الإفريقي"، مكان تخرج منه كل أعمال السحر الشريرة ومنه ينطلق في رحلته للتسلط على العالم، اختار المخرج لهذا المكان بلد مصر وجعل من رأس أبي الهول Sphinx بيتاً للساحر، ولفهم هذه الإشارات الرمزية ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار الوضع التاريخي الذي حكم علاقة فرنسا بدولة مصر آنذاك. أيامها كان العالم يعيش حرباً باردة بين القطب الغربي الليبرالي والذي تنتمي إليه فرنسا، وفي الطرف الآخر الاتحاد السوفياتي وحلفائه، وقد تزعمت مصر بنظامها الثوري آنذاك المواجهة مع الغرب خاصة بعد دعمها للثورة الجزائرية في حربها ضد الاحتلال الفرنسي واتخاذها قرارات اعتبرتها فرنسا وبريطانيا معادية لها، مثل تأميم قناة السويس الذي قام على إثره العدوان الثلاثي على مصر. بقيت فرنسا التي كانت أحد أطراف العدوان تقدم مصر في أدبياتها كمصدر للشر إلى أن تغير النظام المصري بوفاة جمال عبد الناصر سنة 1970.

تزداد الصورة قتامة باعتماد رمزية أخرى تسيء إلى المكان، فلم يختر المخرج مصر كبلد للساحر فحسب، بل اختار تمثال أبي الهول ليكون بيتاً للساحر الشرير، ولكي لا ينصرف الفهم إلى ما كان يعنيه من قوة لدى مصر القديمة، يجب أن نعي تماماً ما يمثله هذا الكائن الميثولوجي في الذهنية الغربية التي أنجز الفيلم من أجلها. وتعود قصته إلى أسطورة أوديب الإغريقية التي تُصور أبا الهول Sphinx ككائن مخيف يقف على بوابة مدينة طيبة ويقتل الداخل إليها، إلى أن جاء أوديب فأجاب على لغزه وخلص المدينة منه، وبقي هذا الكائن الأسطوري رمزاً للرعب.

بعد إلصاق تهمة الشر ببلاد العرب، جاء دور الشخصية العربية ليلحقها ما لحق بلادها من الشيطنة، وهنا يصح لنا أن نطرح سؤالاً حول سبب تغيير المخرج لشخصية الساحر الإفريقي إلى شخصية تدل سحنتها وأزياؤها على أنها عربية، بخلاف ما ورد في النص الأصلي. قد نجد جواباً على هذا السؤال في صورة العرب لدى الفرنسيين بعد حرب الأيام الستة (النكسة) 1967، وتُظهر الدراسات انتقال الاحتقان الناجم عن الحرب من مجرد تعاطف مع اليهود إلى كراهية للعرب تشهد عليها تلك المظاهرات التي جابت شوارع باريس، وتولوز، ومارسيليا، وليون، ونيس، وستراسبورغ... اتساقاً مع مواقف النخب التي تعمدت ربط مصير اليهود بمصير الفرنسيين، كما هو الحال في هذا التصريح للفيلسوف جان بول سارتر Jean-Paul Sartre : «لن ينعم أحد من الفرنسيين بالحرية ما لم يتمتع اليهود بكل حقوقهم،

ولن يحظى أي فرنسي بالأمن مادام اليهودي في فرنسا وفي العالم يخشى على حياته»[1].

وجدت مثل هذه التصريحات صدى واسعاً لدى الرأي العام لصدورها في زمن قريب من خروج فرنسا منهزمة من حرب الجزائر. وتوضح الأرقام التي نشرتها معاهد الإحصاء آنذاك مثل SOFRES وIFOP، الأثر الواضح لهذا الوضع على آراء الفرنسيين بحيث زاد عدد المتعاطفين مع إسرائيل بما يفوق 50% مقابل 2% لصالح العرب.

معهد الإحصاء IFOP	**8-13 يونيو 1967 100%**	**21-30 يونيو 1967 100%**
مع إسرائيل	58	56
مع الدول العربية	2	2
غير مساند لأحد الطرفين	27	28
بدون رأي	13	14

وفي جواب على السؤال التالي : اليهود أم العرب، نحو أي من المجموعتين لديك مواقف عنصرية ؟

مختلف المواقف	**10-1967 100% معهد SOFRES**
ليس لديهم موقف عنصري ضد اليهود والعرب	33
أكثر عداء لليهود من العرب	3
أكثر عداء للعرب من اليهود	44
معادون لليهود والعرب بالتساوي	20

يظهر الاستطلاع أن 44% من الآراء جد معادية للعرب، في حين يشكل المعادون لليهود فقط نسبة 3%. بالإضافة إلى هذا الوضع السياسي الموبوء، لعب الاقتصاد دوراً هاماً في تأجيج العنصرية، بعد خلق هواجس جديدة مثل تهديد "القيم الوطنية" بسبب استقرار الأقليات العربية المهاجرة التي وصلت إلى 700 ألف، أغلبها من العمالة المستقدمة من شمال إفريقيا لسد حاجة المصانع الفرنسية.

(1) عدد خاص من مجلة Les Temps modernes، ماي 1967.

في تلك الظروف الحرجة، اختار مخرج فيلم علاء الدين أن ينقل للأطفال صورة الشر بملامح عربية خلافاً لما قامت به راينيغر التي كانت تركز على العثمانيين، وتركت شخصية الساحر الإفريقي بتقاسيمه السمراء كما ورد في النص الأصلي للحكاية. بالإضافة إلى أسلوب التخويف من الشخصية العربية، اتخذ الفيلم أسلوباً استهزائياً ينتمي إلى سينما الدعاية، ومن السهل ملاحظة ذلك في المشاهد المخصصة لرحلة الساحر. فتصرفات هذا الأخير أقرب إلى البلاهة والغباء، كما تلتصق هذه الصفات بشخصيات أخرى مثل أم علاء الدين التي تصدق كذبة الساحر بسذاجة، وتقتنع أنه أخو زوجها المتوفى. وفي مشهد آخر أكثر خطورة، نجد مقابلة مشبوهة بين شخصية علاء الدين وشخصية اليهودي التي أقحمها المخرج ليظهر غباء علاء الدين مقابل ذكاء اليهودي، حينما يبتاعه الأواني الذهبية بقطعة ذهبية واحدة، ولا يمكننا أن نرى في ظهور اليهودي المفاجئ أي مبرر داخل البنية السردية ما عدا تلك الرمزية السياسية التي وافقت التصورات النمطية السائدة آنذاك : فهو شخص ذكي، ومنفرد داخل سوق عربية (تواجد إسرائيل ككيان يهودي وحيد داخل الدول العربية المسلمة).

إن اختلاف جان إيماج مع راينيغر لا يتعدى حدود ما تفرضه المرحلة من خصوصية للعداء. والدليل هو موافقته لراينيغر في ثوابت استشراقية أخرى تظهر البغض لمظاهر الدين الإسلامي، بغض النظر عن الاختلاف العرقي لمعتنقيه. ولنأخذ الهلال على سبيل المثال، كنا قد أوردنا سابقا في تحليل بنية فيلم "مغامرات الأمير أحمد" حضور الهلال كرمز محدد للانتماء الديني، بنفس الأسلوب يعيد فيلم علاء الدين الإسلام إلى واجهة التشويه فهو مرتبط في الصورة ببلاد العرب (مصدر الشر) وبالأشرار أنفسهم. وهنا يعود الهلال ليخدم نفس الفكرة حينما يضعه المخرج فوق عمامة الساحر، وعمامة السلطان الجشع، ليختلط كل ما هو قبيح بهذه الرمزية، كما نجده فوق عمامة المارد وهذه إشارة ـ أدرك صاحبها أو لم يدرك ـ تحيل المشاهد إلى ربط الهلال بالخرافة.

ـ نظرية الشرق الهلامي الكبير :

من إفريقيا إلى الصين، تلك هي المساحة التي تفصل نقطة بداية الأحداث عن نهايتها. في هذه المساحة الشاسعة يبرز الفيلم الخلط في كل شيء، الأزياء، البنيان، والدين. تخلف وفوضى لا مكان فيهما لاحترام التفاصيل، وهي صورة تدعو للاشمئزاز ما تزال برامج الأطفال الفرنسية مصرة على تداولها كما يظهر في تقديم عروض للخزانة السينمائية الفرنسية سنة 2006 :

عنوان : ألف ليلة وليلة

«موعدكم مع قطاع الطرق والخلفاء، الراقصات والأميرات، الحلاقين والسحرة. باحثين على متعكم الطفولية دعوا السينما تحملكم إلى بغداد الأحلام !»[1].

في هذه "المتعة الطفولية"، كما يصفها التقديم، نجد اختزالاً مرضياً يفترض في مفهوم "الشرق" كل المتناقضات ويرسم بغداد ـ التي شكلت في العقلية العربية عاصمة للحضارة والمدنية ـ مكاناً هلامياً تختلط فيه صفات القبح والجريمة والخرافة بالملذات. هكذا يضمن الاستشراق للغرب الانفراد بالمدنية والعلوم. إن فيلم "علاء الدين" لجان إيماج يعبر عن هذا بصراحة ووضوح. فكل الحلول التي يأتي بها الشرقي داخل الفيلم تقترب من الخرافة، فالمصباح والمارد والجني هي وسائل الساحر البغيض وملجأ علاء الدين "الطيب" الذي يدعو الله في المغارة، ولا يستجيب له، ويدعو الجني فيستجيب ويخرجه من ورطته !.

ينتهي فيلم علاء الدين بتفوق رمزي للغرب المتقدم على الشرق المتخلف عن طريق التقنية الغربية التي تقدم حلاً نهائياً للتخلص من الساحر الشرير بنفيه إلى القمر عبر مركبة فضائية !

من المهم أن ننتبه لقوة هذه الرمزية في تلك الحقبة بالتحديد حينما اعتبر العالم وصول أبولو 11 سنة 1969 إلى القمر ـ أي سنة إنتاج فيلم علاء الدين ـ نصراً للمنظومة الغربية كلها على الشرق، ممثلاً في الاتحاد السوفياتي.

5. أزور وأسمر

في قلب أوروبا العصور الوسطى تبدأ الحكاية، حكاية المرضعة جينان وابنها أسمر، في زمن الإقطاع تعمل جينان مرضعة ومربية لابن أحد الأغنياء الذي كان طفلاً طيب القلب واسمه أزور. تفرق الأقدار بين الأخوين من الرضاع، أسمر يغادر مع والدته إلى بلدها الأصلي بعد أن طردهما والد أزور الإقطاعي. تمر السنون ويكبر أزور ويقرر أن يسافر ليبحث عن مرضعته جينان في الطرف الآخر من البحر، ويخلص حورية الجان للزواج منها كما تصف الرواية التي طالما رددتها مرضعته. بعد وصول الشاب الأشقر أزور إلى بلاد جينان يعثر عليها وقد تغيرت حياتها من فقر إلى غنى

---

(1) منقول من الموقع الرسمي للخزانة السينمائية الفرنسية.

بعد أن مات زوجها وورثت تركته الكبيرة. بعد صدمة اللقاء، فرحت المرضعة بابنها واستقبلته واحتفت به، لكنها لم تستطع أن تقنع أخاه أسمر بقبوله إلى أن اضطرته المحن والأهوال إلى التقرب منه بعد التضحيات التي قدمها من أجله في طريقهما إلى تحرير حرية الجان. وبعد أن كان يتنازعهما الظفر بحرية الجان وقف كلاهما على كنز أثمن، قوامه التسامح، وأضحى كل يتمنى لأخيه ما يتمناه لنفسه. وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة بحصول كل واحد منهما على زوجة من بلاد الآخر، فأسمر يتزوج حورية أوروبية من قريبات حورية الجان، أما أزور فيحصل على حورية الجان الشرقية.

بانتهاء عرض فيلم "أزور وأسمر" (2006)، تشتعل أنوار قاعات العرض الباريسية على أنغام جينيريك النهاية، وقبل أن ينتهي عرض أسماء الفنيين، وشركات الإنتاج والتوزيع، يخرج الحضور الضخم بالتدريج مديراً ظهره لآخر كلمات المخرج الفرنسي ميشيل أوسلو Michel Ocelot :

«تم تصوير هذا الفيلم في باريس،

على يد أشخاص من أصول مختلفة يجمعهم التوافق التام :

الجزائر، ألمانيا، الأرجنتين، أرمينيا، بلجيكا، مصر، الصين، إسبانيا، الولايات المتحدة الأمريكية، فرنسا، بريطانيا، العراق، إيطاليا، اليابان، لاووس، لبنان، لوكسومبورغ، المغرب، فلسطين، السينغال، سوريا، تركيا، تونس، الفيتنام، اليمن».

تفاجئنا هذه الفقرة في ذيل الجينيريك لتطابق معناها مع معنى المشاهد الأخيرة للفيلم، مما يجرنا إلى سؤال مشروع عن سبب هذا التكرار. من الواضح أن المخرج يروم إثبات معنى خاص ـ للتسامح ـ بين الثقافات عبر واقع كواليس الإنتاج ذاته، وهنا يلزم نفسه ويلزم من يتصدر لتحليل الفيلم بقاعدتين ضمنيتين، أولاهما، ضرورة التعامل مع الصورة بجدية على اعتبار أنها مجاز للواقع، بعد إقرار هذه القاعدة يصعب على ميشيل أوسلو أن يبرر اختياره للفنتازيا بدافع التسلية البريئة. أما القاعدة الثانية فهي الطابع العالمي لرسالته. فتنوع الجنسيات المذكورة في الفقرة يظهر ذلك بوضوح. في حقيقة الأمر، يترجم لنا ميشيل أوسلو أهم الأطروحات التي يجب الانتباه إليها في تحليل كل عمل سينمائي استشراقي لفترة ما بعد الحادي عشر من سبتمبر 2001.

ـ الطوباوية utopie المضللة :

بعد الحادي عشر من سبتمبر 2001، بدأت السينما الغربية تتجه نحو استهلاك قضية التسامح الديني بشكل ممنهج في توافق واضح مع المناخ الذي خلقته مؤسسات الإعلام الغربية منذ اللحظات الأولى لسقوط برجي منهاتن، واستخدمت هذه القضية كعنوان سياسي وديني مضلل للرأي العام يخفي وراء الطوباوية الكثير من المغالطات والتزييف، ويصب بشكل واضح في فكرة الصراع. كما نجحت الجهات المعادية للعالم الإسلامي في اختطاف مفهوم التسامح وإقحامه بشكل سريع ومتكرر في التعاطي مع قضايا المسلمين لاستمالة الرأي العام من أجل تحقيق أهداف واضحة المعالم مثل فرض الوصاية على الدول الإسلامية، والضغط عليها لتغيير المناهج بما يتوافق والأجندات الجيو ـ سياسية لفترة ما بعد الحرب الباردة. في هذا المناخ السياسي المحتقن، تمت صناعة وهم جديد تسميه أدبيات المحافظين الجديد بـ "الفاشية الخضراء". وقد تحدثنا سابقاً عن استخدام الصور النمطية الموروثة عن العصور الوسطى لتهييج الرأي العام، وأشرنا إلى انتقال هذه الحالة من الولايات المتحدة الأمريكية التي احتضنت نظريات الصراع الحديثة مع العالم الإسلامي إلى أوروبا حيث وجدت من يغذيها في دول مثل فرنسا التي نتناولها كنموذج للبحث.

لقد تنبأ الأديب والسياسي الفرنسي أندري مالرو (1901-1976) André Malraux لمفاتيح الصراع الذي نعيشه اليوم حينما قال : «إن القرن الواحد والعشرين سيكون دينياً أو لا يكون». فبعد أن كان التركيز على الجانب العرقي في التحريض ضد المسلمين طيلة القرن العشرين كما رأينا سابقاً فيما أوردناه من مثال راينيغر وتركيزها على العثمانيين في فترة ما بين الحربين العالميتين، ثم مثال جان إيماج وتشويهه لصورة العرب أيام الحرب الباردة، فإننا اليوم أمام لون آخر من التشويه تختفي فيه الانتماءات العرقية، ويحل محلها التخندق الحضاري (معنا أو ضدنا)[1]. للاقتراب أكثر من حقيقة هذه التحولات التي أصابت البيئة الثقافية الفرنسية وخاصة الجانب المخصص منها للطفل، يمكن أن نجد في فيلم ميشيل أوسلو نموذجاً في غاية الأهمية مبنياً على تماثل مزعوم بين العالم الغربي المسيحي والعالم الشرقي المسلم، حيث يقدم المخرج فرضية لأسباب الصراع بين العالمين تقتضي وجود أحقاد متبادلة

---

(1) عبارة اشتهرت بعد أن أطلقها جورج بوش الصغير بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001.

تكاد تكون متماثلة في بعض الأحيان. وهي الفرضية ذاتها التي سادت بعد الحادي عشر من سبتمبر 2001. قد يبدو الطرح منطقياً سليماً، لكن التمحيص في تفاصيل الفيلم يجعلنا أمام توجه يحمل في طياته تهماً جاهزة موجهة للعالم الإسلامي عن قصد أو غير قصد تختفي وراء لغة طوباوية مائعة.

ـ تهمة التعصب :

يتبنى الفيلم من أوله إلى آخره محاربة التعصب لدى الطرفين، هكذا يضمن صاحبه حصانة ضد الاتهام بالتحيز الذي قد يوجه له. تبدأ أحداث الفيلم في أوروبا العصور الوسطى، حيث تتعرض المربية الشرقية جينان Jenane وابنها الصغير أسمر ramsA إلى الطرد والتحقير من سيدهما الإقطاعي الأوروبي. في هذه المرحلة من الفيلم، تبدأ العقدة بمشاهد تحدد الزمان والمكان والأحداث في إطار سردي لا يتعدى خمس مدة الفيلم (99 دقيقة) تنتقل الأحداث بعدها مباشرة إلى الشرق الذي تشير إليه شخصيات الفيلم ببلاد الضفة الأخرى من البحر حيث تستقر تفاصيل الرواية من بداية وصول الشاب أزور Azur ابن الإقطاعي الذي خرج بحثاً عن مربيته جينان. هنا يجب أن نقف أمام هذا التقسيم البنيوي المناقض للتماثل المزعوم في الطرح، فالاتهام بالتعصب الذي وجهه ميشيل أوسلو لأوروبا القرون الوسطى انتهى في اللحظات الأولى من الفيلم، بينما استمرت كل أحداث الفيلم على تنوعها وكثرتها في الطرف الآخر من البحر حيث مظاهر التعصب، الشيء الذي يجعل من المكان وأهله موطناً طبيعياً لنبذ الآخر. هناك استثناء قد يرى فيه البعض نوعا من التوازن تجمله شخصية المتسول الأوروبي كرابو Crapoux، حيث تبدي هذه الشخصية التي يلتقيها أزور في الشرق احتقاراً لأهل البلد وثقافتهم ومعتقداتهم، لكن هذه الملامح وإن كان فيها ما يمكن إلحاقه بالشر إلا أن طابعها الهزلي ومواقفها الطيبة، التي سرعان ما تظهر مع تطور الأحداث، تجعل منها شخصية مركبة لا يمكن إلحاقها بالشر المطلق الذي ألصق بالشخصيات الشرقية الشريرة مثل شخصية التاجر الدموي الذي يغار من المربية جينان.

يجب أن ننتبه أيضاً إلى عنصر آخر لا يقل أهمية ويبدي انحياز أوسلو الواضح في الطرح، حينما يضعنا في أحد مشاهد الفيلم أمام حطام كاتدرائية آيا صوفيا Sainte-Sophie التي تعدها الأدبيات الفرنسية المعادية للإسلام رمزاً لتعصب المسلمين، بعد أن حولها السلطان العثماني محمد الفاتح إلى مسجد بعد فتحه للقسنطينية (1453). إن تواجد هذا المشهد داخل الفيلم دون أي تبرير سردي أو دور في

الأحداث هو استخدام واضح لرمزية مشبوهة تخاطب الصور الذهنية المشوهة عن الإسلام.

كما أن دلالات هذه الرمزية تربط الأحقاد التاريخية بسياق الأحداث التي نعيشها بعد الحادي عشر من سبتمبر 2001 لتعطي انطباعاً بالاستمرارية، ومن ثم يمكن فهم إقحام المشهد الذي يتوقف فيه الركب أمام الكاتدرائية ليطلق الشاب المسلم أسمر حمامة بيضاء (رمز السلام)، وهي رمزية ثانية تلحق بالأولى وتصب في مطالب الغرب للعالم الإسلامي بالمزيد من التسامح.



إطلاق الشاب أسمر للحمامة البيضاء أمام كاتدرائية آيا صوفيا

ـ تهمة العنصرية :

من المثير أن نجد في الفيلم بعض آثار الدعاية الكولونيالية والخارجة عن سياق نظريات الصراع الحضاري والديني الذي ينخرط فيه الفيلم. وهنا ينبغي أن نقر بالطابع التراكمي الذي يزيد صورة العالم الإسلامي قتامة في الذهنية الفرنسية. ينقلنا ميشيل أوسلو إلى السوق حيث يبدأ أزور جولته مع المتسول كرابو، ومن خلال الجولة يصور لنا المخرج تفاصيل ثقافية تكاد تشبه العمل الإثنوغرافي الوثائقي، من أنواع الأكل المحلية إلى ألوان الصوف والأزياء والحرف التقليدية، لكن سرعان ما تفقد الجولة براءتها حينما تفاجئنا مشاهد لشجار وقع بسبب السقوط غير المقصود للأوروبي أزور على بضاعة أحد الباعة الذي يبادره بالسباب. في تلك الأثناء، يتدخل

بائع آخر مدافعاً عن أزور، حينها تفاجئنا عبارات عنصرية يدرجها المخرج على لسان البائع الأول «هؤلاء الغرباء بدؤوا يضايقوننا»، ليرد الثاني «وأنت لست غريباً ؟» في إشارة إلى كونه عربياً. وهنا ندرك من خلال رد الثاني بلغة بربرية تستفز خصمه العربي أن الشجار بدأ يعلوه الطابع العرقي العنصري. من الواضح أن المخرج قد اختار العرب ليلصق بهم ذات التهمة التي تركتها تصنيفات الإثنوغرافيين أيام الحملات الكولونيالية. وتزيد حدة ذلك حينما يضع البربري مدافعاً عن الأوروبي، وكأنهما في خندق واحد خاصة وأن المشاهد الأولى لوصول الأوروبي إلى بلاد المسلمين عرضته للتمييز بسبب عينيه الزرقاوين اللتين اضطر لإغلاقهما مدعياً أنه أعمى ليفلت من الاضطهاد !.

ـ بين الثابت والمتغير :

لم يختلف فيلم "أزور وأسمر" عن الفيلمين اللذين سقناهما كنموذجين للدراسة إلا في ما يخص مستجدات الظروف السياسية والإيديولوجية التي أحاطت به. على مستوى الشكل بقي قريباً من الإيقونوغرافيا التي أسست لها راينيغر في اعتماده على المنمنمات الفارسية كمرجع بصري غرافيكي أساسي في صورة الشرق داخل الرسوم المتحركة. ولا يخفي ميشيل أوسلو انبهاره بتقنية راينيغر وتأثره بفيلم "مغامرات الأمير أحمد" خاصة بحيث نجد بعض آثاره في أفلام أوسلو كما يشهد على ذلك "فيلم أمراء وأميرات" (2000) الذي صور بتقنية تحريك الظل. كما يمكننا أن نجد في بعض لقطات الفيلم إعادة لمشاهد من معركة الساحرة والساحر وتحولهما إلى أشكال حيوانات في "مغامرات الأمير أحمد". استمر ميشيل أوسلو على استخدام تلك الإيقونوغرافيا في بقية أفلامه إلى أن أخرج "أزور وأسمر" Azur et Asmar (2006) مروراً بفيلمه الشهير "كيريكو والساحرة" Kirikou et la Sorcière (1998).

أما مضامين الصورة فقد احتفظت بنفس القوالب النمطية التي سقناها في العينات السابقة. فصورة المرأة الشرقية مقابل الرجل مثلا لم يطلها التغيير ؛ جينان المربية ذكية وجميلة، لكنها في نفس الوقت ضحية للرجل. فهي ضحية الإقطاعي الذي يطردها من عملها هي وابنها، وضحية التاجر العربي الجشع الذي يغار منها لأنها أقوى منه. وشخصية الأميرة شمس الصباح، طفلة متوقدة الذكاء لكنها حبيسة قصرها المحاط بالحراس، يتحكم فيها حاجب قاس في حين لا نجد أي شخصية نسائية تقدم على الشر أو يمس جانباً من جوانب شخصيتها.

أما صورة الشرق نفسه، فلم تحد عن كونها مكان كل المتناقضات : مكان يجاور فيه البؤس الغنى الفاحش والقصور العظيمة، ويعيش فيه الجان والسحرة، مكان عجائبي فيه الوحوش الغريبة كالأسد الأحمر، وطائر السيمورخ saimourh (الرخ) المستوحى من حكاية سندباد، وفي الوقت ذاته يقطع أشواطا كبيرة في التطور العلمي بكل أشكاله من الآلات المتطورة التي تستعرضها الأميرة شمس الصباح على ضيفها أزور، إلى مدارس العلوم ومراكز التطبيب الراقية (المارستان). كم من المتناقضات أقرب للفوضى التي يصعب على المشاهد أن يكون عنها فكرة واضحة المعالم، خاصة إذا كان من هذا الأخير من فئة الأطفال، مما يجعل خطورة تلك الرسائل مضاعفة. ومن المهم أن نشير إلى أن فيلم "أزور وأسمر" قد نجح نجاحاً كبيراً لدى هذه الفئة بالتحديد ولدى أرباب الأسر، إلى درجة أصبح معها مادة بيداغوجية يروج لها بشكل واسع داخل المدارس الحكومية وغير الحكومية في كل مستوياتها من الأقسام الابتدائية إلى المرحلة الثانوية، انسياقاً وراء فكرة التسامح البراقة.

لم يكن لهذه الثوابت أن تستمر لولا الإضافات التي تجيب عن مشاكل آنية، فإن كانت مصر مصدراً للشر في فيلم علاء الدين لجان إيماج، فالسبب هو حالة العداء التي سيطرت على علاقة مصر بفرنسا في نهاية الستينيات من القرن العشرين. أما مشاكل الهجرة التي تعيشها فرنسا اليوم فهي تطفو بوضوح في أحداث فيلم "أزور وأسمر". فقضية الاندماج مثلاً كانت محورية في الجزء الأول من الفيلم حيث تبدأ الأحداث من أوروبا، ونرى أزور وأسمر طفلين أخوين من الرضاع يتلقيان تربية واحدة من المربية جينان، لكن أسمر الذي ينم اسمه عن لونه وأصوله يجد صعوبة في تقبل أخيه من الرضاع أزور الأبيض البشرة وذي العينين الزرقاوين. تبدأ المشاكل بينهما ويتشاجران بعد الحوار الذي دار بينهما، وأبدى فيه أسمر تعصباً لبلده الأصلي ورفضه الاندماج. إن تلك المشاهد ليست سوى إسقاطات للتهم التي توجهها اليوم المؤسسات الرسمية الفرنسية لأبناء المهاجرين، وتروج لها وسائل الإعلام بشكل مستمر عبر التركيز على اتهامهم بالعنف والعنصرية، وهو ما نشهده في تصرفات أسمر الميال إلى الشجار رغم تجنب أخيه لذلك.

لقد عودنا الاستشراق على تطوره بتطور البيئة وظروفها، كما عودنا على تجاوبه الواضح والمتناغم مع سياسات الدول التي ترعرع في كنفها، لكن حالة الاستمرارية التي طبعت هذا التيار ميزته عن باقي التيارات الأدبية والفنية بفضل ارتكازه على قواعد ثابتة. وبالرغم مما يقال عن اندثار هذا التيار مع انتهاء عصر

الكولونيالية، إلا أن السينما قد قدمت دليلا على عدم صحة هذه النظرية، فهي الوريث الشرعي كما أوردنا في حديثنا عن الاستشراق الفني والأدبي. صحيح أن هذا التيار تراجع في الأدب والفنون الأخرى مقارنة مع السابق، لكن في المقابل وجد أو أوجدت له منابر جديدة تقترب به أكثر من دوره الجماهيري للإبقاء على نفس المنطلقات الفولكلورية المشبعة بالخرافة (حكايات ألف ليلة وليلة)، واستغلالها في الصراعات المفتعلة ضد العالم الإسلامي قديمها وحديثها. إنها وصفة أثبت التاريخ نجاحها في بث الكراهية وتجديدها كلما دعت الضرورة، رغم تلبسها بكثير من التزييف واستنادها إلى مصادر غير أمينة، وذلك باعتراف الأكاديميين الفرنسيين أنفسهم. يقول البروفيسور كريستيان شيلبور Christian Chelebourg[1] في حديثه عن ترجمة أنطوان جالان لحكايات ألف ليلة وليلة :

«إن ترجمة جالان، التي انتقدت فيما بعد بسبب تخليها عن الأشعار التي تملأ المخطوطات العربية، وحذفها للمشاهد الراقية المتواجدة بكثرة في النصوص الأصلية، جعلت العرب يتحدثون كما تتحدث حاشية قصر فرساي...»[2].

(1) كريستيان شيلبور Christian Chelebourg، أستاذ الآداب الفرنسية بجامعة لاريونيون 2.

(2) منقول من كتاب Le surnaturel poétique et écriture لكريستيان شيلبور Christian Chelebourg.

توصيات

1. نظرة في التجربة اليابانية

إن الوضع الاستثنائي الذي تنعم به الرسوم المتحركة داخل صناعات التسلية، جعلها عنواناً لتطور المجال السمعي البصري ودليلاً بيّنا على وجود مشروع ثقافي قابل للتصدير. ومن المثير للانتباه أن نجد الولايات المتحدة الأمريكية وهي القوة الاقتصادية الكبرى في العالم متزعمة لهذا المجال، وتليها اليابان وبعدها فرنسا. ثلاث دول عرفت برغبتها في التوسع الثقافي منذ انتهاء المنظومة الشيوعية. لكن الإشكالات التي فرضها الوضع الجديد تزايدت بعد انفراد الولايات المتحدة الأمريكية بالقرار الدولي، وتمكنها من التحكم في أكبر شركات التوزيع والإنتاج الإعلامية، وفرضها لأنماط ثقافية منمطة أسهمت في تأجيج الصراع الحضاري. لكن التجربة اليابانية استطاعت اختراق هذه الحدود، وفرضت توازناً جديداً يجعل منها محط اهتمام هذه الدراسة، لما قد توفره من حلول واقعية لإشكالية التشويه التي تتعرض لها صورة الإسلام والمسلمين.

يقودنا نجاح التجربة اليابانية إلى فهم أسرار تفوقها في الوصول إلى قلب الغرب، ومخاطبة شعوبه مباشرة دون أن يمسها مقص الرقيب أو تتلاعب بتراثها أيادٍ غير أمينة. لقد واجهت السينما اليابانية مثلاً إشكالات كبيرة بعد أن فرضت عليها الولايات المتحدة الأمريكية رقابة صارمة، وأخضعتها لقوالب خاصة بعد احتلال اليابان سنة 1945. بادرت قوة الاحتلال بتحويل الصناعة السينمائية اليابانية إلى ما يضمن توجيهها إيديولوجيا لخدمة مصالحها السياسية، وأنشأت لذلك مؤسستين للرقابة أولهما Civil Censorship Detachement، تحت سيطرة الجينرال هيد كوارترز Head-Quarters. أما المؤسسة الثانية، فكانت تخضع لمؤسسة عسكرية أخرى تحت اسم : Supreme Commandement of the Allied Powers وقد فرضت هاتان المؤسستان رقابة شديدة على الأعمال التي تتناول مثلاً فترة العصور الوسطى بسبب تقديمها

أشكالا من الثقافة الحربية اليابانية (الساموراي) لم تتوقف هذه المؤسسات الرقابية عند تلك الحدود بل واصلت في منعها فصيلاً آخر من الأفلام التاريخية بدعوى نشرها "للروح الإقطاعية". يقول الصحفي المختص في السينما الأسيوية Max Tessier عن هذه الفترة : «إن كل فيلم يحمل السيف وزي الكيمونو كان متهماً بالإقطاعية». وعدد فيلمين للتدليل على ذلك : "الرجال الذين يمشون على ذيل النمر" للمخرج الياباني الشهير كوروزاوا، و"فتاة معبد دوجو"، للمخرج كون إيشاكاوا. وفي مقابل ذلك وجدت أفلام مثل "الحرب والسلم" للمخرج سانسوطو هايوا دعماً كبيراً لانتقادها الشديد للحرب.

لم تتوقف قوة الاحتلال الأمريكية عند التدخل في مضامين الأفلام فحسب، بل منعت كل تجمع لشركات الإنتاج. إلا أن السينمائيين اليابانيين قد تنبهوا إلى أن الحل الوحيد لتشكيل سينما تعبر عن ثقافتهم، وتحدد الصورة التي يريدون إظهارها للعالم عن حضارتهم، يكمن في الخروج من الهيمنة الأمريكية. وفي سنة 1957، أنشأت شركات الإنتاج اليابانية الكبيرة مؤسسة مركزية تحمل اسم Unijapan Film متخصصة في تصدير أفلامها للخارج، وتحديد نوعية الأفلام التي ينبغي المشاركة بها في المهرجانات الدولية الكبيرة. أما الإنتاجات الموجهة للأطفال، فقد فاقت بكثير السينما في وصولها إلى خارج حدود الأرخبيل، فاليابان اليوم هي ثاني منتج للرسوم المتحركة في العالم، وتنافس إنتاجات والت ديزني الضخمة لدرجة اضطرت معها إمبراطورية ديزني عقد اتفاقيات للتوزيع والإنتاج لضمان صمودها أمام إنتاجات استديوهات جيبلي مثلاً التي أصبحت الأولى عالمياً بلا منازع.

أما الرسوم المتحركة المخصصة للتلفزيون مثل المسلسلات، فغير خافٍ على أحد كيف تمكنت، منذ فترة السبعينيات من القرن الماضي إلى أيامنا هذه، من احتكار ما يشاهده الأطفال في العالم، وتكسير حواجز الرقابة ومن الترويج لثقافتها كما يحلو لها دون قيد أو شرط.

2. استراتيجية التغيير

إن الهجمة الإعلامية التي يواجهها العالم الإسلامي اليوم تحتم عليه أن يتخذ كل السبل للوصول إلى الرأي العام الغربي، وخاصة الفئات العمرية الصغيرة منه لما ستلعبه من دور في المستقبل القريب. من هذا المنطلق، يتحتم الأخذ بجدية كل ما يروج عن الإسلام والمسلمين في البرامج التلفزيونية والأفلام السينمائية، وكذلك ما ينشر من

برامج مخصصة لهذه الشريحة على الإنترنت، واتخاذ كل التدابير العلمية والعملية للوصول إلى الآخر غربياً كان أو شرقياً، اقتداء بالتجربة اليابانية الناجحة. ونقترح، في هذا الصدد، مجموعة من التوصيات التي لابد من أخذها بعين الاعتبار في كل المشاريع الموجهة في هذا النطاق، وهي من شقين نوردهما كالتالي :

■ **شق خاص بأدب الطفل :**

لقد أثبتت تجربة القرنين التاسع عشر والعشرين أن النص الأدبي كان محورياً في تزييف صورة العرب والمسلمين وتشويهها. وهنا نشير إلى حكايات ألف ليلة وليلة التي سبق إبراز بعض مكامن الخلل فيها. وقد تمكن المروجون لها من إخفاء الغايات الإيديولوجية وراء البراءة العجائبية. ومن هذا المنطلق نقترح :

1. الدعوة إلى التصدي لهذه الأسطورة التي اقتنع العديد ممن لم يقفوا عند حدود آثارها الخطيرة على صورة الحضارة الإسلامية في الداخل والخارج عبر ندوات وحلقات دراسية تجمع الأكاديميين والمشتغلين على أدب الطفل من كتاب، ودور نشرعربية ودولية.
2. إطلاق حملة تحسيسية على نطاق واسع، وبشكل تدريجي لكي لا تصطدم الحملة بمن يقف أمامها تحت دعاوى مثل "الرقابة على الإبداع".
3. تشكيل لجان علمية دائمة تعمل على إيجاد بدائل أدبية تقرب الصورة الحقيقية للإسلام والمسلمين بشكل واع ومدروس.
4. إطلاق مبادرات لترجمة التراث الأدبي الإسلامي الأصيل، وتوزيعه بشكل كبير في البلاد الغربية عبر ثلاث مراحل مدروسة : المدى القريب ينصب فيه التركيز على النخب الغربية النافذة في مجتمعاتها ؛ والمرحلة الثانية، على المدى المتوسط، يتم فيها الوصول إلى أكبر عدد من الجمهور الغربي صغيره وكبيره عبر دعم فن الشرائط المصورة La bande dessinée التي يستهلكها الفرنسيون والغرب عامة بشكل كبير؛ أما المرحلة البعيدة الأمد، فتقتضي دعم الاقتباس من هذا الأدب البديل في أعمال تلفزيونية، وعبر وسائط أخرى كالسينما والإنترنت، وألعاب الفيديو لضمان وصولها إلى أكبر عدد من الجمهور.

■ **شق خاص بالمجال السمعي البصري :**

يجب الانتباه إلى أن علاقة هذا الشق بالأول علاقة عضوية تتداخل بشكل مستديم. ولهذا نقترح السير بهما معاً بشكل متواز. وينبغي هنا الاستفادة من التجربة اليابانية

لسببين في غاية الأهمية : أولهما أنها تجربة استطاعت أن توصل صورتها إلى الغرب رغم خروجها منهزمة من الحرب العالمية الثانية، ورغم القيود الكبيرة التي أحاطت بإنتاجها، والسبب الثاني يتجلى في قدرتها على اختراق سوق التوزيع الغربية المتقنة الإحكام. وتأسيساً على ما سبق، ندعو إلى مجموعة من التدابير نوردها كالتالي :

1. الدعوة إلى دعم الدراسات والأبحاث التي تهتم بموضوع الرسوم المتحركة اليابانية، وإشكالية وصولها إلى البرمجة في الدول الغربية، من أجل الاستفادة من هذه التجربة، وفهم الدينامكية التي مكنتها من النفوذ إلى عمق المجتمع الغربي.
2. إنشاء هيأة إسلامية عليا متخصصة في الرسوم المتحركة تصدر أبحاثاً في هذا المجال، وتوصيات وتضع خططاً إنتاجية قوامها خبراء وعاملون في قطاع الرسوم المتحركة سواء من داخل الدول الإسلامية أو المسلمين الذين عملوا في مؤسسات الإنتاج الغربية للاستفادة من تجربتهم العملية.
3. دعوة المؤسسات العربية الكبيرة الرسمية وغير الرسمية المرتبطة بالإنتاج والتوزيع السمعي البصري إلى مؤتمرات لتوحيد الرؤى اقتداء بما قامت به الشركات اليابانية. ومن ثم، إيجاد حلول لإشكالية تمويل مشاريع أفلام الرسوم المتحركة المطولة بمستويات ترقى إلى الإنتاج الدولي، والوصول بها إلى المهرجانات الرائدة في هذا المجال مثل مهرجان مدينة أنسي الشهير. كما نقترح أن تتم عبر هذه المؤتمرات دراسة التوزيع، وإيجاد وسائل للتغلب على العوائق التي تفرضها الشركات الغربية الضخمة.
4. الاهتمام بالتكوين الفني الراقي للعاملين في هذا القطاع لإيجاد بيئة إنتاجية داخل العالم الإسلامي. وهنا يجدر التنبيه إلى أنه، وإلى غاية اليوم، لا يوجد معهد خاص بالرسوم المتحركة في كل البلاد العربية والإسلامية، مما يدعو إلى إنشاء مؤسسات متخصصة في التكوين في هذا المجال، وربط الجسور بمؤسسات التكوين الدولية العريقة في كل من فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا واليابان، للاطلاع على أحدث الوسائل المعتمدة.